

МАССОВАЯ
КУЛЬТУРА И

МАССОВОЕ
ИСКУССТВО

«ЗА» И «ПРОТИВ»

АКАДЕМИЯ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

МАССОВАЯ
КУЛЬТУРА
И
МАССОВОЕ
ИСКУССТВО
«ЗА» И «ПРОТИВ»

Издательство «Гуманитарий»

УДК 008:7
ББК 71.05
М 32

Коллектив авторов

М 32 Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против».

М.: Из-во “Гуманитарий” Академии гуманитарных исследований, 2003. 512 с.

В труде представлены результаты философско-эстетического анализа массовой культуры и массового искусства как социокультурных явлений, присущих всей истории культурного развития человечества. Особое внимание в связи с историческим и компаративистским методами исследования уделено социокультурной динамике отношений между народной, массовой, и высокой культурами и специфике их взаимодействия и функционирования в зависимости от характера социума и отношений между культурой и всеми структурными элементами власти и идеологии. В книге прослежены процессы становления массового общества (особенно в России) и формирования соответствующего ему массового человека с усредненными и эклектичными вкусами и духовными потребностями, также в социально-историческом ключе прослежен процесс рождения в разные исторические эпохи новых явлений и предметов массовой культуры, новых форм овладения властью сознанием широких масс населения, рождения новых видов и жанров искусства, нередко выраставших из массовых явлений общественной жизни. Выявлено взаимодействие таких фундаментальных структур культуры как наука и религия с массовой культурой.

Критическому анализу подвергнуты теории массовой культуры XX века, развеян миф о присущности массовой культуры только XX веку, показано влияние массовой культуры на снижение художественного и эстетического вкуса человека во все эпохи, а в XX веке особенно. Раскрыты место и роль телевидения в современной культуре и в формировании ее массового варианта. **Впервые** в философско-эстетической литературе показано влияние массовой культуры на изменение характера и интеллектуального уровня авторского искусства на материале его синтетических видов – театра, кинематографа, телевидения.

Книга рассчитана на специалистов по массовой культуре, педагогов, студентов и аспирантов университетов и педагогических институтов.

Рецензенты:

Доктор философских наук, профессор *Апресян Р.Г.*
Доктор философских наук, профессор *Кузнецова Т.Ф.*

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)

ISBN 5-89221-048-0

© Изд-во “Гуманитарий” Академии
гуманитарных исследований, 2003

Содержание

Введение	4
I Раздел. Массовая культура и современность	
Глава I. Динамизм соотношения: народные, массовые и элитарные культура и искусство (методологический аспект)	16
Глава II. Массовая культура в теоретических исследованиях	58
Глава III. Массовое общество в России (история, реальность, перспективы)	86
Глава IV. Массовый человек – реальность современного информационного общества	102
Глава V. Язык маскультулы и современная мифология	148
II Раздел. Становление массовой культуры – история вопроса	
Глава I. По направлению к маскульту: наука и религия в эпоху шлягера	205
Глава II. Происхождение шлягера из духа фарса	254
III Раздел. Реалии массовой культуры сегодня	
Глава I. Авторское искусство в системе массовой культуры	309
Глава II. Социологическая реконструкция визуальных образов в средствах массовой коммуникации	348
Глава III. Телевидение в контексте современной культуры	398
IV Раздел. Переводы и рефераты	
Пьер Бурдьё. Художественный вкус и культурный капитал	431
Ч. Муккерджи, М.Шадсон. Новый взгляд на поп-культуру. Перевод с английского А.В.Захарова	454
Глоссарий	505
Сведения об авторах	511

Введение

Сегодня, когда практически во всех странах мира, а в России в особенности, эстетика массовой культуры и массового искусства, благодаря средствам массовой информации, особенно безудержной экспансии обескультуренного телевидения, стала эстетикой повседневности, попытки философско-эстетического осмысления массовой культуры и массового искусства могут представиться чистейшим дон-кихотством или бесполезной тратой творческих сил на доказательство того, что кажется самоочевидным и лежит на поверхности примитивного духовного существования современного человечества. Даже самые яростные противники масскульта понимают, что любое целенаправленное противостояние масскульту и борьба с ним – это борьба с ветряными мельницами: со стихийным бедствием не борются, а обдумывают способы, методы и средства ликвидации его последствий после их окончания. Масскульт – естественное для культуры конца XX века следствие подчинения культуры, предельно рационализированной и сосредоточенной лишь на достижении пользы и доходности от любого человеческого деяния цивилизации, упивающейся своей способностью господствовать над природой, подчинять ее только и только удовлетворению материальных интересов и потребностей человека, забывая о том, что человек, природа и космос только в совокупности и в гармонии их составляют единое саморазвивающееся и самонастраивающееся организменное целое. Сбой в любой составной части этого целого неизбежно оборачивается хаотическими, энтропийными процессами, выход из которых только один – движение от хаоса, энтропийности к порядку нового уровня, к антиэнтропии.

Как отмечают практически все современные исследователи состояния техногенной цивилизации, выросшей на основе подчинения рациональности, “идея демаркации между миром человека и миром природы, который представал чуждым человеку, имманентно включалась в научную картину мира и долгое время служила мировоззренческим основанием ее исторического развития”¹. Техногенная цивилизация, целиком опирающаяся лишь на рациональность, негативно повлияла на все составляющие культурное развитие человечества процессы, хотя культура, как первичное по

¹ Степин В. С., Кузнецова Л. Ф. Современная научная картина мира, русский космизм и диалог культур “Восток – Запад”. //ФИЛОСОФИЯ РУССКОГО КОСМИЗМА. М., 1996. С. 6

² См. там же.

отношению к цивилизации явление, должна бы была остановить, предотвратить такое направление развития. Однако, фактически даже христианство, противу всех своих догматов и поучений, как отмечал Л. Уайт и с ним солидаризовались В. С. Степин и Л. Ф. Кузнецова, не только фиксировало “дуализм человека и природы, но и настаивало на том, что воля божья такова, чтобы человек эксплуатировал природу ради своих целей”². Реформационное направление в христианстве, таким образом, способствовало ускорению вхождения цивилизации в ситуацию нарастания глобального противостояния человека природе, возвышению цивилизационных процессов над культуротворческими, материальных интересов над духовными. Некоторое утешение доставляет тот факт, что не все направления в христианстве и тем более не все мировые религии поддались идолу рациональности и погоне за техногенностью: просто сегодня не мог бы состояться этот разговор – человечество уже бы оказалось на грани вымирания. Восточные культуры, восточные религии не в силу своей отсталости и недоразвитости, а в силу более фундаментальной культурной основательности своего развития не свернули с пути гармонизации всех своих взаимодействий с природой и космосом, чем и сегодня вселяют надежду на возможность найти выход из тупиковой ситуации, в которой человечество оказалось под воздействием цивилизации западного типа, или техногенной цивилизации, как ее именует В. С. Степин. То есть цивилизации, не имеющей под собой фундаментальных культурных оснований, но с упорством, достойным лучшего применения, навязывающей ныне всем странам и народам свои ценности (крайне односторонние и относительные для жизни человеческого духа), вплоть до объявления любой точки земного шара зоной своих интересов. Россия как естественный культурно-исторический мост между Западом и Востоком в этой сложнейшей мировой ситуации находится в более выгодном положении и также является в некоем роде спасательным кругом для современного человечества: она имеет в самой себе фундаментальные основания высокодуховной народной культуры и столь же основательный фундамент профессиональной культуры, традиционно передающихся от поколения к поколению россиян, какие бы этносы они не представляли в едином организме российского общества. Кроме того, в России цивилизационные процессы, в силу разных социально- исторических, в том числе и трагических, а также собственно техногенных (технологически-технических) причин не достигла такой степени подчиненности рационализму и прагматизму и такому непримиримому противостоянию природе, которым западная техногенная цивилизация доведена до состояния

бифуркации. И это, несмотря на то, что в новое тысячелетие Россия входит в более сложной социально-экономической и социально-политической ситуации, чем многие другие страны мира. Плюс ко всему набору сложностей и трудностей прибавились и социокультурные трудности, связанные с наступлением на духовную жизнь и культуротворческую деятельность россиян масскульты во всех его проявлениях.

О самых разнообразных ликах массовой культуры мы и ведем речь в предлагаемом читателю исследовании, четко представляя себе, что его результаты могут вызвать как положительную, так и отрицательную реакцию: все зависит от уровня духовного развития читателя, не только от его художественного и эстетического вкуса, но и от его мировоззрения, его жизненных установок и идеальных устремлений.

Именно в самом конце XX века стало очевидно преимущество или превосходство культуротворческих процессов в развитии человечества над цивилизационными процессами, которым поклоняется все еще большинство современных мыслителей, никак не желающих согласиться с тем, что цивилизация является лишь совокупностью всех технологий, призванных обеспечивать культурное развитие всех типов социумов и всех форм их политических объединений в племенные союзы, государства или союзы, объединения народов, стран и континентов, медленно, но неуклонно уже начавших двигаться ко Всечеловечеству, способному гармонизировать все свои взаимодействия и с Природой и с Космосом.

Вот в этой сложнейшей социокультурной ситуации рубежа веков и тысячелетий авторский коллектив предлагаемой читателю книги и попытался взять на себя смелость исследовать не сами по себе массовую культуру и массовое искусство, но истоки их появления, зарождения и факт их присутствия на всех исторических этапах культурного развития человечества от первобытных форм объединения людей до современных социумов в самых разнообразных их вариантах. Естественно, что мы сосредоточили внимание лишь на одной предельно широкой закономерности процесса культурного развития человечества – на наличии в культуре любого социума, народа, государства трех взаимодополняющих и взаимообусловленных слоев: народной, массовой и высокой или элитарной, по представлениям XX века, культуры. Это наша первая и самая принципиальная целеустановка и результат исследовательской работы.

Вторая наша принципиальная целеустановка состояла в доказательстве того, что народные культура и искусство всегда составляли фундаментальные основания всех трех слоев культуры и

искусства, на которых в условиях социального, религиозного, идеологического и политического расслоения социумов обязательно возникает массовая составляющая культуры, выполняющая, как правило, специфические функции воздействия на религиозные чувства и верования масс, на их идеологическое и политическое сознание и подчинение их господствующим в социумах силам. А высокое искусство во все века свободно и непринужденно воздействовало на духовное самочувствие, самосознание и развитие хотя бы высших в культурном развитии слоев социумов, которым оно было доступно. Это по сути своей. А на деле высокое искусство не всегда было доступно всем представителям социумов. Но это уже были не культурно сущностные, а социальные причины, на преодоление или ликвидацию которых не было и часто не могло быть сил у свободно творящих художников и вообще творцов культуры.

Естественно, что рождение массовой культуры и массового искусства особенно бурно и закономерно происходило в ходе рождения массового общества и его детища – массового человека или человека массы – строительного материала толпы, столь культивируемой и лелеваемой любым тоталитарным и тем более диктаторским, тираническим режимом. Недаром все исследователи процессов социокультурного развития человечества связывают появление массовой культуры и массового искусства, по сути сходных с современным масскультом не с Древней Грецией, а с Древним Римом, особенно с Римской империей, жаждавшей повелевать массами всех покоренных племен и народов и навязывавшей им свои нормы, ценности и идеалы и свои представления о путях культурного развития всех покоренных стран и народов. Хотя, если вспомнить возникновение эллинистического культурного пространства, вызванное походами Александра Македонского, и отвлечься от того, что культура Древней Греции того времени представляла высший уровень развития человечества, то можно говорить о своеобразном навязывании культуры греков завоеванным ими народам. При этом все усилия тиранов и диктаторов направлялись не на культуротворческую деятельность масс, а на формирование в них покорности власти имущим в социумах силам и на готовность бездумно выполнять требования своих инстинктов, как в случае с требованием к Понтию Пилату распять Иисуса Христа; своей ненависти, как в случае с убийством Калигулы преторианцами, умело направляемыми сенатом; или гонимыми страхом, как в правление безумного тирана Нерона и удовлетворявшихся той духовной пищей, которая предлагалась массам господствующими в государстве или в религии силами. Фашистские режимы в Италии и Германии, Сталинский режим в Советском Союзе в культурном

отношении – явления из этого ряда. И культура быта, культура повседневного ожидания репрессий, культура доносительства, да во многих отношениях и искусство социалистического реализма – из того же ряда явлений. В религиозной жизни народов Европы эпохи Средневековья, в религиозном фанатизме всех современных конфессий, особенно мусульманства, иудаизма и христианства лики массовой культуры и массового искусства столь же многообразны и непримиримы, как и в светской жизни, в идеологических и политических противоборствах народов и стран всех эпох культурного существования и развития человечества. Все подобного рода исторические явления и факты социокультурной жизни и дают нам основания заключить о том, что в обозначенной нами структуре культуры массовая культура и массовое искусство являются результатами не свободного проявления творчества народных масс и особо одаренных природой личностей, а результатами свободно или принужденно ангажированной идеологией или коммерциализацией деятельности творчески одаренных людей, независимо от того, каков характер идеологических и политических сил, понуждающих человека к творчеству.

Всем этим мы попытались выбить почву из под ног тех теоретиков масскульта, которые в течение всего XX века пытались доказать, что явление масскульта есть порождение только буржуазного общества, то есть техногенной цивилизации. При этом мы не отрицаем, что буржуазное общество и техногенная, целиком и полностью основывающаяся на рационализме декартовского типа, цивилизация породили процессы невиданной массовизации в обществе и в культуре, особенно в искусстве, получив такого массового для власти в нужный момент и в нужном месте человека, из которого совсем не сложно получить в нужный же момент толпу, послушно исполняющую повеление властей. Однако, эпохи и века тем и отличаются, что дают истории характерные и специфичные проявления одних и тех же феноменов культуры.

Естественно, что в XX веке именно в США родились современные массовая культура и массовое искусство. Причин этому несколько. Вот главные из них. Первая – социально-экономическая. США как страна и как государство изначально складывались из противостоящих друг другу групп переселенцев из Великобритании, Франции и почти всех остальных европейских стран. Причем и стран с уже сложившимися и укрепившимися буржуазными общественными и экономическими отношениями и даже с уже сложившейся системой демократических политических отношений, но нещадно эксплуатируемых и потому обездоленных капиталом, заряженным на умножение, увеличение капиталов любой ценой.

Это складывание, формирование осуществлялось на уже утвердившихся и показавших в Европе свою утилитарную для каждого индивида значимость капиталистических принципов общественных, трудовых, экономических, да и политических отношений, фундирующихся прежде всего на личном интересе и на стремлении к удовлетворению в первую очередь материальных потребностей. Здесь все противостояло всему: британцы французам на уровне противостояния государственных интересов и стремлений; каждый пришелец всем и каждому на уровне противостояния индивидуальных интересов и стремлений, то есть и на этническом и на межличностном уровне господствовал эгоцентризм. И только в борьбе против аборигенных индейских племен иногда объединяли усилия англичане с французами и представителями всех иных государств и народов. Тут работала стихия обогащения, захвата земель, земных богатств и природных ресурсов. Именно с описания этих стихийно-инстинктивных борений (особенно с золотой лихорадки) и началась история американской литературы (Брет Гарт и Джек Лондон), а в 1902 году, то есть через семь лет после создания киноаппарата братьями Люмьер, начала создаваться кинематографическая версия создания США как страны и государства и американского народа из самой разношерстной, гонимой жаждой обогащения и стремлением к материальному благополучию, европейской публики (Портер поставил первый вестерн “Большое ограбление поезда”).

Эта первая и основная пружина формирования американского общественного и государственного механизма однозначно ориентировала США на техногенный путь цивилизационного развития по преимуществу.

Вторая причина социально-этническая. Из самой разношерстной публики выходцев из разных стран в условиях господства инстинктивных начал в человеке, в условиях захвата земель индейских племен и беспощадного истребления коренного населения американского континента, в условиях столкновения совершенно разных представлений о жизни и, если ни мировоззрения, то мироощущений и мирозерцаний, не мог родиться или хотя бы сложиться единый народ со своим укладом и строем жизни, со своим языком, со своими нравственными принципами, нормами и привычками, со своими обрядами и обычаями и, наконец, со своими традициями и т. п. То есть со всем тем, что только и может составить фундамент единой народной культуры, духа жизни народа, в которых и рождается художественный строй жизни, образный язык, символика и народная мифология.

Из этого естественно вытекает и третья причина. Раз нет еди-

ного народа, нет и народного искусства как основы формирования у новых поколений высокого и устойчивого художественного и эстетического вкуса и соответствующих им потребностей, рано или поздно рождающих потребности в высоком искусстве и создающих социально-духовную среду, в которой неизбежно рождаются одаренные природой выразители этих высоких вкусов и потребностей в разных формах образных представлений о духовно напряженной жизни народа или хотя бы некоторых его слоев.

Из этого и складывается духовная трагедия всего XX века. США как маргинальное государство и все его маргинальное население, как это вообще присуще всякому маргинальному явлению, оказались агрессивно наступательными в навязывании всему человечеству своей далеко не гуманной и по сути своей далеко не демократической системы ценностей и принципов организации любых социумов, что они “блистательно” сделали с навязыванием в XX веке массовой культуры и массового искусства как, якобы давно желанной человечеством, манны небесной. Даже философия прагматизма родилась в США на естественной почве технологичной цивилизации, а вот высокой по всей шкале ценностных представлений человечества культуры, увы, в США не родилось и родиться не могло: арсенал общечеловеческих ценностей пока на американской почве не возрос, да и в ближайшем будущем не предвидится подобное пополнение. Да американцы по всему миру скупают художественные ценности общечеловеческого уровня и достоинства, но это ими купленное, а не созданное, сотворенное в великом творческом напряжении духа достояние. А навязываемые ими всем народам, странам континентам массовая культура и массовое искусство, порхающие, как бабочки-однодневки, над всем миром, столь поверхностны и легковесны, что не могут оказать существенного влияния на художественное и эстетическое самочувствие человечества. Пусть их теоретики доказывают всем, что без массовой культуры и массового искусства их типа людям не жить – чем бы дитя не тешилось, лишь бы не плакало, как уже веками говорят на Руси Великой. Ведь это игрушки на час. Вспомним как с самого начала XX века европейцы тешились кубизмом, дадаизмом, ташизмом, сюрреализмом, а потом абстракционизмом, оп-артом, поп-артом, боди-артом, свалочным или мусорным, концептуальным искусством, механической скульптурой и прочими измами, о которых нынешние поколения людей и слыхом не слыхивали. К счастью история человечества является, как и само человечество и его культура, самоорганизующейся системой, в духовно-культурной жизни которой постоянно совершенствуется в сторону учащения сито ценностного отбора в арсенал достижений человечества толь-

ко того, что обладает потенциалом нарастающих, а не утрачиваемых значений и смыслов для всей духовной жизни человечества.

При этом мы вовсе не отвергаем, что массовая культура и массовое искусство в свою эпоху выполняют свое не только материальное, но и духовное предназначение и даже способствуют совершенствованию и развитию художественных и эстетических представлений, органичных для искусства и культуры образных систем, языка искусств, символических и метафорических, а также мифологических форм осмысления человеческих взаимодействий с миром. Мы не воюем с массовой культурой и массовым искусством, но пытаемся показать их действительное место в жизни человечества, особенно в жизни человеческого духа, в развитии человеческой чувственности, в формировании высокой устремленности людей к истинным ценностям жизни, определяемой высоким художественным и эстетическим вкусом. То есть наш интерес лежит в сфере народной и высокой культуры, но не в сфере ПОСТ-культуры, планка требований которой опустилась сегодня до последней ступени подвальной лестницы.

Реализуя наши принципиальные установки, мы осмысливали не только процессы рождения в разные эпохи массового общества и его естественного продукта массового человека, столь нелюбимого Ортегой-и-Гассетом, Г. Маркузе, С. Московичи, Г. Тардом и другими исследователями культуры XX века. И во все предшествующие эпохи философы не очень жаловали массового человека, превращавшегося под воздействием массовой культуры своего времени в маленького человека, закономерно становившегося “строительным материалом” любого сборища бездумных людей, то есть толпы, послушно и обреченно, а то и с остервенением и ожесточением следующих за вождем, поводырем, пастырем на любое дело и удовлетворяющегося любыми подачками с барского стола. Бездуховное существование таких людей не могло не вызывать негативного отношения к ним всей мыслящей части человечества, хотя не всегда мыслящая часть человечества видела истоки и понимала причины рождения не умеющих думать и мыслить индивидов, так и не прораставших в личности, то есть в истинных субъектов истории, по словам К. Маркса..

Дело доходит до того, что даже исследователи массовой культуры приходят к убеждению, что под ее воздействием у человека не может быть сформирован, выработан высокий художественный и эстетический вкус – главный культурный капитал человека. Парадокс этой ситуации заключается в том, что, сформировав массового человека с низким художественным и эстетическим вкусом, творцы массовой культуры и массового искусства сами попадают в жес-

тую зависимость от этих низких вкусов – им надо угождать, под них подстраиваться, чтобы иметь все возрастающий доход от предметов массового производства, будь то предметы повседневного обихода или произведения, а точнее продукты, массового искусства. Естественно вырабатывается и язык массовой культуры и искусства, похожий и в то же время не похожий на языки народных и элитарных культуры и искусства. Ну а в условиях идеологической оснащённости всей культуры тут как тут оказывается и услужливая мифология, не только перерабатывающая всю предшествующую мифологию всех народов, но и вырабатывающая новую мифологию, которой живет массовый человек массового общества.

Против этих требований времени не могут противостоять даже такие киты культуры как наука и религия, устойчивость которых объективно веры и мышления каждого времени кажутся незыблемыми и непоколебимыми: он же не задаётся тем вопросом, что в XVI веке из фарса и шлагера родилась опера – вроде надежда и опора высокого искусства. А как религия может вписаться в шлягер? Это вообще выходит за пределы его не только понимания, но и чувствования. Так же как человеку конца XX века непостижимо, что авторское искусство, ещё в 50-60-х годах представлявшееся высшим выражением элитарного интеллектуального театра, кинематографа, прозы и поэзии, тоже поддаётся “неприметному очарованию” массового искусства.

Много и других вопросов всплыло перед авторами во время выполнения проекта, поддержанного Российским гуманитарным научным фондом. Потому мы будем благодарны любым откликам читателей на то, что нам удалось сделать, правильный ли путь исследования массовой культуры и массового искусства мы избрали и что мы обошли вниманием из существенного в этой сфере современной культуры.

Наш коллективный труд состоит из трех разделов, завершающихся подразделом рефератов и переводов, которым мы вводим в научный оборот новые материалы.

Первый раздел “Массовая культура и современность” представляет собой методологическое и теоретическое обоснование характера и направленности нашего исследования, без которых, как мы полагаем, трудно стремиться к серьёзным обобщениям современных процессов духовного развития человечества. Здесь естественной оказалась глава “Динамика отношений: народная, массовая и элитарная культуры – методологический аспект”, в которой намечена стратегия всей исследовательской деятельности авторского коллектива по этому проекту и расставлены своеобразные эстетические ориентиры всего последующего теорети-

ческого и историко-культурного материала. Здесь в самом общем виде обозначено место массовой культуры и массового искусства в культуре каждого народа и всего человечества в целом.

Глава “Массовая культура – теоретический аспект” — это попытка систематизации и описания многочисленных современных теорий массовой культуры на обширном исследовательском пространстве философии, социологии и культурологии массовой культуры Запада. Это одновременно и попытка систематического *научного* исследования массовой культуры в современной России, без теории которой сегодня трудно осмысливать, разрабатывать стратегию образования и строить отвечающую современным требованиям систему образования, менеджмента в культуре, отвечающих специфике социокультурной ситуации не только в России, но и в условиях всемирных процессов интеграции.

Глава “Массовое общество в России (социально-типологический анализ)” представляет собой одну из первых попыток специального теоретического анализа процесса рождения в России конца XIX начала XX века массового общества, неизбежно вызывающего и обуславливающего процессы рождения и функционирования массовой культуры и массового искусства, удовлетворяющих духовные потребности массового человека, как результата существования массового общества, особенно массового общества тоталитарного типа..

Естественно, что глава “Массовый человек – реальность современного информационного общества” продолжает теоретическую интенцию предыдущей главы, но с акцентом внимания на массовом потребителе не материальной, вещественной продукции массового общества эпохи индустриального развития, а духовной продукции массового общества эпохи постиндустриального или информационного развития. В аспекте масскультовского осмысления современное информационное общество еще не было объектом эстетического анализа.

Столь же новаторским для эстетики является и материал следующей главы “Язык массового искусства и современная мифология”, естественно и органично делающая очевидной для современного потребителя массовой культуры ее идеологическую направленность и ангажированность всем господствующим в современных социумах силам. А массовая культура, особенно массовое искусство предстает как безудержная эксплуатация всей мировой мифологии и всех богатств художественного языка человечества в интересах лишь одного из уровней культуры, отнюдь не самого плодотворного для человечества.

Второй раздел “Становление массовой культуры – история

вопроса” содержит всего две чрезвычайно показательных и важных для всего нашего проекта главы: “По направлению к масскульту: наука и религия в эпоху фарса” и “Происхождение шлягера из духа фарса”. Это очень конкретно-исторические главы, которые раскрывают процесс проникновения принципов, ценностей и идеалов массовой культуры в казавшиеся незыблемыми бастионами высокой культуры науку, религию и музыку, как высшее духовное проявление творческой мощи человека. В этом разделе исключительно аккуратно и корректно показана генетическая предрасположенность к науке и религии и по духу, и по предназначению и по эффекту воздействия к омассовлению, то есть к массовой культуре. Конечно, по разным параметрам и по разному отношению к идеологии: если научная истина сама по себе неидеологична, то вера и по сущности своей и по возникновению и по функционированию в мире людей через различные особенно церковные образования идеологична с самого начала. С музыкой дело обстоит сложнее: она сама по себе не содержит генетической предрасположенности к массовости, хотя в ней сформировались в историческом социокультурном развитии такие направления, жанры и уровни, которые также изначально массовидны по назначению и функционированию, в то время как жанры высокой музыки по природе своей элитарны, хотя в определенные исторические периоды и их приспособливают в интересах массовой культуры и искусства. История оперы – тому яркий пример.

Раздел третий “Реалии массовой культуры сегодня” целиком посвящен особенностям развития массовой культуры и массового искусства в XX веке, особенно в его второй половине. Но и его теоретические корни прослеживаются в культуре прошлых эпох.

В этом отношении показательна глава “Авторское искусство в системе массовой культуры”, показывающая нарастание процессов массовизации в авторском искусстве: драматургии, театре, кинематографе, еще в 60-е годы, да и в 70-е считавшихся высшим выражением интеллектуального, то есть элитарного искусства. Однако уже в 80-е годы XX века авторское искусство не выдержало натиска массового искусства и поддалось искусству популярности и коммерциализацией.

Глава “Социологическая реконструкция образных средств массовой коммуникации”, опираясь на исследования крупнейших западных социологов, показала естественное и закономерное перестраивание языка массовых коммуникаций по мере глобального омассовления всей жизни населения стран индустриального и постиндустриального, то есть общества электронных технологий. Здесь интересным для читателя будет и материал о процессах, про-

исходящих в российских средствах массовых коммуникации, особенно в рекламе, еще недавно, как будто, не имевшей к нашей жизни и жизни нашего сознания никакого отношения.

“Телевидение в контексте современной культуры” – название последней главы теоретических разделов нашего проекта и коллективного труда. Это, пожалуй, глава, которая заденет любого читателя, поскольку сегодня у телевидения постоянных и даже фанатичных зрителей больше, чем читателей даже самой “бросовой”, как говорят на западе, литературы. Поэтому изменение языка современного телевидения – это самый яркий показатель превращения всего информационного процесса в современном мире в явление массовой культуры, со всеми вытекающими отсюда последствиями и теоретического и практического плана.

Мы включили в наш коллективный труд предусмотренные проектом реферат по трудам французского исследователя Пьера Бурдьё и перевод большой статьи американских профессоров Ч. Муккерджи и М. Шадсона.

Введение и глава “Динамика отношений: народная, массовая и элитарная культура и искусство (методологический аспект)” написаны д. ф. н., проф. Киященко Н.И.; главы: “Массовая культура в теоретических исследованиях” и “Телевидение в контексте современной культуры” написаны д. ф. н., проф. Шапинской Е.Н.; глава “Массовое общество в России (социально-типологический анализ)” написана к. ф. н., доц. Захаровым А.В. Главы “Массовый человек – реальность современного информационного общества” и “Язык современной массовой культуры и современная мифология” написаны д. ф. н., проф. Самохваловой В.И.; главы “По направлению к масскульту: наука и религия в эпоху фарса” и “Происхождение шлягера из духа фарса” написаны д. ф. н. Акопяном К.З.; глава “Авторское искусство в системе массовой культуры (театр и кинематограф)” написана к. ф. н., доц. Кагарлицкой С.Я.; глава “Социологическая реконструкция образных средств массовой коммуникации” написана к. ф. н. Колосовым А.В.

Реферат “Художественный вкус и культурный капитал”. Пьер Бурдьё. Выполнен к. ф. н., доц. Кагарлицкой С.Я. и д. ф. н., проф. Шапинской Е.Н., перевод с английского языка статьи “Новый взгляд на поп-культуру” Ч.Муккерджи и М.Шадсона выполнен к. ф. н., доц. Захаровым А.В.

Труд выполнен по гранту РГНФ 99-03-19839, издан по гранту РГНФ 02-03-11018д.

*Руководитель проекта. Доктор
Философских наук, профессор*

Н. И. КИЯЩЕНКО

І Раздел

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Глава І

ДИНАМИЗМ СООТНОШЕНИЯ: НАРОДНЫЕ, МАССОВЫЕ И ЭЛИТАРНЫЕ КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО (методологический аспект)

Проблема взаимоотношений в современной духовной жизни культуротворческой деятельности людей языка, произведений и предметов народной, массовой или популярной и элитарной культур — одна из самых сложных и запутанных в философии культуры, в социологии культуры, в культурологии, искусствоведении и эстетике. Независимо от того, на каких мировоззренческих основаниях тот или иной теоретик и исследователь современных культурных процессов базируется, он понимает, что все эти три слоя или ветви культуры человечества могут развиваться и функционировать на благо людей лишь во взаимодействии друг с другом и во взаимовлиянии каждой из них на две другие. Хотя многим современным людям и представляется, что все творческие усилия и вся духовная жизнь людей сосредоточены на производстве и потреблении произведений и предметов массовой культуры и массового искусства. Ситуация осложняется еще и тем, что в современных словарях и энциклопедиях нет четких представлений о рассматриваемых нами трех органических составных частях культуры и искусства вообще, а современных в особенности.

Например, в Большой энциклопедии Кирилла и Мефодия нет статей о народной культуре и народном искусстве, есть лишь статья о народном творчестве в самом неопределенном смысле. Нет статьи и об элитарном или высоком (классическом) искусстве, как и о массовом искусстве. Имеющаяся статья о массовой культуре в основном касается проблем духовного массового производства, т. е. массового искусства, и не касается массового производства предметов и продуктов материальных, создающих, организующих среду быта и всей сферы досуга, отдыха. Культура повседневности оказалась исключенной из культуры вообще.

XX век к своему завершению накопил такое количество трудно разрешимых глобальных проблем социального, политического, экономического, экологического порядка, над которыми придется ломать голову многим и многим поколениям людей в течение нескольких последующих веков. Однако самой неотложной для ближайшего будущего человечества, если оно заботится о своем существовании, является проблема духовного порядка. Речь идет о той ситуации в культуре вообще, особенно в сфере морально-нравственных отношений и самой духовно насыщенной и действенной ее составляющей — художественной и эстетической культурах, которые стараниями всякого рода модернистских, постмодернистских и постпостмодернистских течений и направлений, главное до вселенских масштабов разросшимся массовым искусством, завершилась полным духовным крахом и таким духовно-культурным и эстетическим тупиком, выбраться из которого на путях постмодернизма нет абсолютно никаких перспектив.

Выясняя причины гигантского духовного краха человечества к концу XX века, следует обратить внимание прежде всего на то, что человечество после Р. Декарта все больше и больше доверялось рациональности, сведя к XX веку роль разума практически к нулю. А родившийся в конце XIX века в США прагматизм совершенно освободил рациональность от чувственности, эмоциональности: польза, во всех взаимодействиях и расчет во взаимоотношениях людей вытеснили разум, чувственность и эмоциональность — многовековой идеал человечества, представляющийся в виде органического единства истины, добра и красоты. Таким образом, были подорваны естественные основы жизни, в которых чувственно-эмоциональное начало занимает большее жизненное время-пространство нежели рациональное. Более того, разум как самое фундаментальное качество человека, выделяющее его из всего нам известного живого, не может основываться лишь на рациональности. Именно в XX веке было выяснено, что становление, формирование и творческое проявление интеллекта есть взаимное гармоническое действие чувственно-эмоционального и умственно-рациональных начал человека. Недаром еще в XVIII веке Руссо, а в XIX веке романтики интуитивно ощутили, почувствовали некоторую ущербность и ограниченность, даже опасность увлечения рационализмом для существования и жизни человеческого духа. По сути это был призыв к разумности всех человеческих взаимодействий с миром, особенно с миром природы. Но тогда рационализм набирал силу и мощь для всепоглощающего наращивания своего влияния на жизнь людей, разжигания в них жажды наживы, материального, а не духовного обогащения чувства облада-

ния и расчетливости, даже в сфере их семейных отношений и интимной жизни. Однако, если тогда Россия не находилась под сильным влиянием европейской философии и культуры, то сегодня все средства массовой информации России, совершенно потеряв свое лицо, забыв о великих духовных традициях российской культуры с великим художественно-эстетическим взлетом XIX века в ней, усиленно занимаются насаждением, вбиванием в сознание современных россиян так называемых ценностей западного образца. С особым сладострастием занимаются этим все каналы российского телевидения, особенно канал НТВ. Да и современные российская литература, кинематограф, изобразительные искусства, в меньшей степени театр и музыка стараются не отстать от западной постмодернистской моды. Часть художественной критики эстетики также тщается не отстать от процесса полной деэстетизации ПОСТ-культуры, когда сами понятия “эстетическое” и “эстетика” теряют то содержание и смысл, которыми они были порождены в свое время. Как отмечает О. А. Палехова, “ныне все художественное время и пространство в литературе и искусстве занимает “пустота”¹. Пустота приводит в восторг тонюсенький слой современного российского общества, но представителей этого слоя воздыхателей “пустоты” совершенно не трогает факт полного отсутствия внимания у широкой публики к их творениям, хотя художественная критика занимается обсуждением всякого рода опусов с губокомыслием провидцев путей художественного и эстетического развития человечества в третьем тысячелетии.

Еще острее ситуация выглядит в современной эстетике, называемой не классической и не задающей даже вопросом эстетика ли она вообще, если исходить из смысла и содержания этого понятия, закреплявшегося в нем веками. “Сегодня ПОСТ-культура — бессистемная система малых и больших *сдвигов, смещений* всего и вся в сознании, в психических состояниях, в смысловых полях и арт-энергетике. *Слом и сдвиг* господствуют в креативно-деконструктивных процессах арт-практик и попытках их вербальной герменевтики и приводят к парадоксальным фантазмам, вытесняющим феномены классического искусства и традиционной гуманитарной науки из активного поля Культуры. Дрейф ценностей в бесконечную неопределенность — таков модус ПОСТ-культуры в ее наиболее очевидном современном ракурсе”².

Разговор при этом идет такой, будто вся современная культура поражена вирусом постмодернизма и вся она стала или становится ПОСТ-культурой. Хотя сами же авторы показывают полный разрыв этой “культуры” с аксиологией, с традициями, с обремененностью и самим корневым понятием культуры — созиданием,

творчеством, а не разрушением, деконструкцией, с игрой в “ничто”, тем не менее весь этот хаос и абсурд, алогизм и заумь, глоссолалии и парадоксы — очевидный тупик рационализма и сциентизма они, тем не менее называют эстетикой и культурой, хотя основная масса творцов культуры к этому процессу деконструкции и “дрейфа ценностей в бесконечность” не имеют никакого отношения во всех смыслах.

Назвать эту тонюсенькую общественную прослойку “игроков смыслами”, деконструктивистов и абсурдистов элитой нет никаких оснований, да и рука не поднимется на это, если исходить из первичного смысла французского слова “элита”. Элитарное всегда означало высшее из всего достигнутого всем человечеством, а не только отдельным творцом, нередко бывшее сначала недоступным широким массам субъектов культурной жизни, но потом ставшим и им доступным и понятным. Здесь же речь идет о всем том, что вообще находится за пределами и чувственно, и рационально, и эмоционально и интеллектуально воспринимаемым и понимаемым.

В духовно-философских движениях, течениях и школах романтизм постепенно стал уступать место субъективному, затем объективному идеализму, а потом метафизическому, вульгарному и, наконец, диалектическому материализму. В художественной жизни и творчестве романтизм и все близкие к нему течения стали постепенно вытесняться реализмом в любых его ипостасях (натурализм, критический реализм, сюрреализм, гиперреализм, социалистический реализм и пр.), художественная правда естественно в такой ситуации уступила место правдоподобию. “Пространство культуры и искусства” стало непримиримым полем борьбы невероятного количества модернистских течений с традиционным народным и высоким профессиональным, даже классическим искусством, отождествлявшимся с середины XX века с элитарным искусством. К концу XX века художественная борьба огромного драматического, а иногда и трагического накала практически завершилась господством почти во всем мире массового искусства американского пошиба, которое в разных его проявлениях и на разных уровнях, как гигантские волны цунами, захлестнуло все сферы художественной жизни человечества и все области его художественного творчества. Даже по постановкам классических опер и балетов массовое искусство пронеслось, как показалось свалившейся в пропасть художественной критике и постмодернистской эстетике, “очистительной волной”. Средства массовой информации и полностью обескультуренной пропаганды сочли этот натиск массовой культуры и массового искусства “великим благом” и навязали

эти “блага” всему населению нашей планеты. Даже все страны Востока, в духовной жизни которых необычайно важное место занимает верность традициям, оказались зараженными неизлечимым вирусом масскульта, различных шоу, тусовок и четко спланированных ударных рационализированных действий на сознание широчайших масс, особенно молодых потребителей культуры, как теперь обычно выражаются в постмодернистской эстетике.

Начиная с 20-х годов XX века, американская, а чуть позже и французская философская, эстетическая и художественно-критическая мысль стала усиленно изучать явления массовой культуры и массового искусства, опираясь в основном на продукцию американского производства: уже начала свое серийное производство “фабрика грез” Голливуд, нарастал вал рисунков, статей и заметок в газетах и журналах, появился искомый идеал — “образ сто процентного янки”, началось производство вестернов, то есть сделанных по шаблону и стереотипам фильмов о “большом завоевании Запада” хлынувшими на северную часть американского континента европейцами в поисках лучшей материальной жизни, накопившими огромный опыт борьбы за выживание во время “Золотой лихорадки”, завоеваний, обернувшимся почти полным истреблением коренного населения — многочисленных племен индейцев, создателей своеобразной и великой культуры инков, майя, гуаронов и др. племен. Потом, к 40-м годам из Англии в США переселился Альфред Хичкок и стал родоначальником производства все в том же Голливуде “черных фильмов”. И пошло, поехало кинопроизводство по проложенной колее. А тут подоспело и телевидение — эта “манна небесная” для массовой культуры.

Все указанные, да и масса неуказанных обстоятельств, вынуждают задаться вопросом, являются ли массовая культура и массовое искусство действительно детищем только и только XX века, “великим достижением” культуры США и почему? А может быть массовая культура — естественный и обычный спутник культурной жизни всех этносов, особенно с тех пор, как внутри этносов появилось социальное расслоение, и уж особенно со времен возникновения различных верований, религий и соответствующих проводников, проповедников этих верований (шаманов, колдунов, жрецов и священных слугителей всех рангов и уровней), а потом и с выделением в особую сферу жизни и отношений всех видов идеологизированных (политических и государственных) отношений между людьми, этносами, обществами или таких отраслей культуры как экономика, политика, право и правовые отношения, всех элементов социальной структуры общества и политических отношений в нем: государств, партий, общественных организаций и

политических течений с их мощными средствами воздействия на чувства, ум и волю людей, и даже профсоюзов?

Именно тогда и возникла почва для разделения всей культуры на культуру масс и культуру для масс. Культура масс, с моей точки зрения, есть естественный результат повседневной жизни и созидательной деятельности человека как представителя рода человеческого, в которых культура предстает как способ бытия человека в мире, в котором он и создает из естественного мира в процессе творческого взаимодействия с ним искусственный мир. Это мир предметов и продуктов, составляющих и жизненные средства и жизненную среду обитания. Именно в этой повседневной житнетворческой деятельности человека, как представителя рода человеческого, и проявляется его исключительно человеческое родовое качество — стремление к совершенству, гармонии и красоте, которое больше не проявляется ни в какой другой форме известной нам жизни. Постоянное культивирование, возделывание, лелеяние всего того, что уже создано человеком и что удовлетворяет его не только сейчас или в прошлом, но что потребуется ему и в будущем и дало основание назвать все это культурой. Назовем это исходной, почвенной для всякого рода, племени, этноса, народа, общества культурой, определяющей сам дух, строй, стиль жизни.

Однако, с социальным расслоением общества по любым параметрам, рассекающим единство на неравные части, у властной части социума естественно возникло желание предложить всему социуму, а особенно его зависимой, подчиненной части такую систему желаемых, якобы ею, явлений, продуктов и предметов, которые создают не всегда естественно желанные жизненные условия и жизненную среду обитания всех, но желанные только для особо заинтересованной части социума: вождей родов и племен, правителей народов и стран. Тоже самое произошло и с естественно возникшими и выработанными этносами верованиями, мифами, легендами, сказаниями, нравами, моральными нормами, обычаями, обрядами и пр. явлениями духовной жизни, также составляющими неотъемлемые элементы духовной жизни масс, ставшими столь же обязательными составляющими массовой культуры в процессе социального, политического, правового и духовного расслоения общества. Особую роль в процессах социального и прочего расслоения любых социумов сыграли и играют до сих пор всякого рода естественно возникшие верования, позже переросшие и оформившиеся во всякого рода религии и религиозные движения, якобы нацеленные на единение этносов и всех народов, но на самом деле продолжающие разделять их и до сих пор по религиозным параметрам любого их вида и проявления.

Все это и дает основания утверждать, что явление массовая культура не есть только достояние второй половины XIX и XX века, но достояние всей истории культуры человечества, как и все явления культуры на разных этапах истории человечества проявляющиеся с разной степенью интенсивности и напористости в зависимости от “вооруженности” средствами и способами воздействия прежде всего на сознание самих масс творцов культуры, особенно на формирование и сознание той части творцов культуры, которая творит, создает духовные средства воздействия на сознание масс, на формирование обрядов, обычаев, норм и правил поведения и внедрения их в повседневную жизнь людей.

Во всей дальнейшей истории культурного развития человечества все взлеты и падения культуры народов и стран определяются динамикой взаимодействий этих сначала двух, а с появлением элитарной культуры и трех основных ветвей или уровней культуры. Однако, если культура масс укоренена в почве, укладе, духе, строе, складе, стиле народной жизни, определяемой и естественными природными, в том числе и климатическими условиями, как утверждал еще П. Н. Милюков,³ естественно сложившимся укладом быта и бытия этносов, то массовая культура, имея под собой эту почву, сознательно и целеустремленно базируется на рациональных обоснованиях, опирающихся на уже культурные, то есть искусственные социализированные, политизированные, а в общем идеологизированные надпочвенные основания. Она пользуется всеми достижениями процесса цивилизационного развития человечества, создающего разнообразные социальные технологии и материальные средства их реализации для овладения сознанием масс, для нацеливания всей их культуросозидательной деятельности на достижение экономических, политических, идеологических интересов всех структур управления всеми социальными (материально-производственными и духовно-практическими) процессами.

Счастье человечества заключается в том, что естественная, почвенная культура масс всегда опиралась и опирается до наших дней на естественно выработанные и жизнью проверенные традиции, которые естественно совершенствуются и развиваются в самой культуросозидательной практике этносов, народов, обществ. Об этом в XIX размышлял В. В. Стасов. Он писал:

“Настоящее, цельное, здоровое в самом деле искусство существует лишь там, где потребность в изящных формах, в постоянной художественной внешности простерлась уже на сотни тысяч вещей, ежедневно окружающих нашу жизнь. Народилось настоящее, не призрачное народное искусство лишь там, где и лестница моя изящна, и комната, и стакан, и ложка, и чашка, и стол, и шкаф,

и печка, и шандал, и так до последнего предмета: там уж, наверное, значительна будет и интересна по мысли и форме и архитектура, а вслед за нею и живопись и скульптура. Где нет потребности в том, чтобы художественны были мелкие общежитейские предметы, там и искусство растет еще на песке, не пустило еще настоящих корней”⁴

А массовая культура, как правило, зиждется на политическом и идеологическом произволе власть имущих в социуме сил, будь то старейшины родов (хотя и в меньшей степени), вожди племен, цари, короли и императоры, партии и общественные движения и объединения, даже традиции которых не имеют под собой твердой почвы кроме силы власти, которая, как из истории известно, столь прихотлива и изменчива, как женщина легкого поведения. Например, появляется необузданный в проявлениях своих страстей император Нерон, и в культуре Древнего Рима начинают возникать обширные по тем временам явления массовой культуры (кровавые бои гладиаторов, не менее жестокие и кровавые гонки на колесницах, которые в Древней Греции были общенародным видом спортивных состязаний), нередко противные подлинному проявлению духа древних римлян. Не будь под массовой культурой столь шатких оснований, вряд ли современное человечество гордились бы всем тем, что осталось от этрусков и италийцев в культурном и особенно духовном арсенале современного человечества.

Да нередко в истории культурного развития человечества бывало, что массовая культура отрывала массы от их собственной культуры и подчиняла своим целям, чаще всего разжигая в людях низменные животные инстинкты, как бои гладиаторов в Риме, возникшие по прихоти одного из богатых сенаторов, завещавшего сыну на его похоронах устроить смертоубийственные состязания его рабов, жизнь которых стоила всего несколько сестерциев, а то и ничего не стоила (во время военных захватов). Жители Римской империи до того зверели на состязаниях рабов, что требовали кажущихся им преступниками своих граждан бороться за свою жизнь не только с гладиаторами, но и со львами и другими свирепыми животными. Популярны до безумия в Испании и некоторых латиноамериканских странах корриды — из того же ряда явления массовой культуры. Однако, массовая культура никогда не охватывала своим влиянием все население стран, империй и пр. И сегодня в Испании, например, баски не приемлют “корридовой культуры”. И в Древнем Риме не все граждане сходили с ума от боев гладиаторов или от кровавых и коварных гонок колесниц при Нероне. Для Древних греков гонки на колесницах были столь же прекрасными спортивными зрелищами, как и занятия гимнастичес-

ким искусством и прочими видами спорта, раскрывавшими гармонию и красоту соревнующихся. Ныне человечество упивается автомобильными гонками и другими видами зрелищ, нередко заканчивающихся кровавыми трагедиями (экстремальные и сверхопасные и рискованные виды спорта становятся в конце XX века обычными захватывающими дух зрелищами).

Может быть в человеке наряду с родовым стремлением к совершенству, гармонии и красоте заключено столь же родовое стремление к испытанию себя в экстремальных ситуациях, хождению по острию бритвы? XX век дает веские основания для такого заключения, а массовая культура всеми возможными средствами подталкивает человека к испытаниям себя на прочность и жизнестойкость во всевозможных зрелищах и на состязаниях. В том же спорте к концу XX века появилось столько жизнеопасных состязаний (прыжки с водопадов, спуски на лыжах с отвесных скал, подъем на горные вершины на велосипедах, полеты на дельтапланах, прыжки на мотоциклах и автомобилях через огромные препятствия, прыжки в пропасти вниз головой на канатах, привязанных к ногам и пр. и т. п.). Создается впечатление, что человеку конца XX века уже надоела нормальная, может быть и благоустроенная или даже беззаботная жизнь и он подвергает себя испытаниям, на которые неспособна природа, но способен сам человек. Можно утверждать, что и тут массовая культура поработала для снижения ценности жизни, с детской поры предлагая ребенку фильмы с бесконечными стрельбами, убийствами, кровавыми истязаниями и прочими устрашающими действиями.

* * *

В духовно-художественной жизни и творчестве разделение искусства на искусство для масс и искусство для избранных, возможно, началось еще с момента его зарождения: еще в каменном веке (все знаменитые археологические открытия XIX и XX веков, осуществленные в разных концах нашей планеты, говорят в пользу такого предположения). Тогда, какую собственно художественно-эстетическую роль выполняло и выполняет массовое искусство в художественном творчестве и художественной, духовной жизни людей? Но еще всегда было и всегда будет искусство самих масс, обычно называемое народным искусством. Вот в пересечении, во взаимодействии народного, массового и профессионального или высокого, элитарного и классического искусств возникает такой сложный проблемный узел, в который вонзаются и из которого вылетают стрелы, вызывающие в философии, эстетике и художественной критике теоретические грозы и идеологические бури.

Какими способами и методами современного теоретического исследования можно навести хоть какой-нибудь порядок на пространстве эстетики конца XX и начала XXI веков? Практика развития эстетики в последней трети XX века показала бесперспективность процесса размывания эстетики в ходе тотальной эстетизации всего существующего и происходящего в мире, полного слияния или отождествления искусства с жизнью, подмены или замены всей системы сложившихся в жизни всех этносов образных представлений всякого рода симулякрами и прочими эрзацами модернистских и постмодернистских “исканий” и “экспериментов” в искусстве и эстетике, по существу размывающих образность, художественность и снимающих с повестки дня развития эстетики проблемы совершенства и совершенствования, гармонии и гармонизации, красоты и прекрасного, снимающих проблему ценностей культуры и искусства.

Нам представляется, что самым правильным методом выявления природы массовой культуры и массового искусства станет для нас метод исторического сопоставления сходных по своей сущности, социальной чувственно-эмоциональной значимости и по идеологической нацеленности явлений, независимо от того были ли уже теоретически осмысленны и выделены терминологически в те или иные эпохи существования человечества результаты культуры- или художественно-творческой деятельности человека.

Отталкиваясь от этой позиции, а также от того нашего убеждения, что человек от природы наделен таким родовым качеством как стремление к совершенству, гармонии и красоте, можно утверждать, что первым, исходным, почвенным уровнем культуры и искусства является культура и искусство, создаваемое самими массами рода, племени, этноса в соответствии со сложившимися и выработанными в процессе взаимодействия человека с природой образными представлениями о мире и процессах его совершенствования, гармонизации в жизнедеятельности и деятельности человека. В этих естественно сложившихся образных представлениях, художественном языке, в котором за каждым словом, знаком стоят свои значения, метафоры, символы всегда кроется дух народа, смысл его духовных устремлений, надежд, желаний, мечтаний и идеалов, которые и питают творческие силы и способности человека. Джамбаттиста Вико в “Основах новой науки об общей природе народов” убедительно доказал, что сознание первых, как он называл, а не первобытных, народов имело образную природу, почему он и сделал вывод о тождестве языка и поэзии. То есть он показал, что изначально слова, вырабатывавшиеся первыми людьми для обозначения предметов и явлений окружающего мира но-

сили и носят символический характер⁵. Потому и народное искусство художественно-информационно, следовательно, и эмоционально в возвышающем человеческий дух смысле, а не просто информационно лишь в прагматическом смысле.

Естественно предположить, что и первые опыты древнейшего человека, связанные с нанесением на стены пещер черточек, штрихов, линий, с подбором определенной формы камешков, а затем и с их объединением в схемы, рисунки, обработкой камней в фигурки и пр. тоже изначально носили образный характер.

Не потому ли большинство выдающихся археологов XIX и XX веков очень быстро прошли стадию признания за найденными древнейшими рисунками значения простых наглядных пособий для подготовки новых поколений охотников и стали рассматривать их как древнейшие произведения искусства?

Дальнейшие открытия на юге Франции, севере Испании, в Сахаре (район Тассили), в Каповой пещере в Башкирии и во многих других местах планеты Земля подтвердили факт изначально присущего человеку способа чувственно-эмоционального постижения мира и фиксации результатов этого постижения образными средствами и в образной форме⁶. Те же археологические открытия, да и многие другие, показали, что именно на этой образной основе еще в древнейшие времена начали формироваться выдающиеся (не побоимся этого слова) художники и скульпторы, а возможно и музыканты, если признать, что возраст найденной в 1995 году в Чехии флейты насчитывает 2,5 миллиона лет: эстетически-художественная природа человека начала работать на благо человека с момента его рождения в эволюционном процессе. Возможно сам эволюционный процесс и повернул в сторону появления человека благодаря зарождению именно этого мутационного различия в ряду его предшественников. То есть можно выдвинуть гипотезу, что принцип эстетизма и творческого хотя бы еще отношения, а не взаимодействия с миром и стал решающим принципом антропогенеза.

Судя по существованию в пещерах Альтамиры общедоступных и труднодоступных залов с расписанными сводами и стенами, в Каповой пещере “картинных галерей” первого и труднодоступного второго этажа на высоте 12 метров, а в районе Тассили самые выдающиеся фрески вообще создавались на большой высоте и на труднодоступных отвесах скал, можно предположить, что уже в каменном веке были такие верования, ритуалы и обряды, на проведение которых и участие в которых, допускались не все соплеменники. Раз возникли верования, значит появились и проводники, пропагандисты, защитники этих верований и потому про-

изошло разделение на избранных и массу — единство социума первобытных людей нарушилось, и это отразилось в искусстве.

Следовательно, уже там нужно искать и содержательную и художественно-языковую дифференциацию искусства по социальному признаку. Вполне естественно в ситуации дифференциации внутри социума распалась единая культура и повседневное активное существование первобытных племен и этносов.

Можно также предположить, что тогда же произошло и разделение по видам культуротворческой деятельности на материальную и духовную. Бытие всех древних людей перестало определяться только деятельностью, обеспечивающей средствами существования и созданием условий для сохранения жизни. Очевидно, появились внутри родов и племен люди, которых сородичи и соплеменники освободили от охоты и прочих видов первобытной материальной деятельности для занятий духовной деятельностью. Невозможно представить себе, чтобы кто-то мог создать шедевры древнейшего искусства в редкие свободные от необходимости добывания пищи минуты расслабления, отдыха. Колдуны, шаманы, старейшины родов и вожди племен, жрецы и прочие служители культов, обрядов и всерваний, хранители обычаев практически во всех древних культурах освобождались от материально-культурной деятельности. Почему бы им было не добиться такого же статуса и для тех, кто в невероятных трудных условиях пещерного существования создавал рисунки, писал картины на сводах и стенах пещер минеральными красками или создавал из ракушек, камней, корней деревьев, клыков животных скульптурки и украшения, использовавшиеся в колдовских и шаманских камланиях, родовых и племенных обрядах, жреческих служениях и т. п.

Можно сделать вывод и о том, что при этом первичном разделении труда культуро-творческая деятельность человека стала как естественный только для человека способ бытия в мире, недоступный никаким другим живым существам. Это же первичное разделение труда дифференцировало и жизнь людей на две составляющие: повседневное бытование и духовную жизнь, в минуты и часы которой человек творил и совершенствовал свой культурный мир и занимался самосовершенствованием, независимо от того сознавал он это или нет — он просто жил по-другому и творил культуру, будучи свободным от сиюминутных, повседневных забот и потребностей.

Если бы эту ситуацию первичной разделенности культуротворческой деятельности человека не взорвали процессы социального расслоения, религиозного, политического, а потом и идеологического размежевания, возможно культура и искусство не раз-

делились бы на народное и профессиональное, высокое или элитарное и массовое. Народ бы создавал на основе своих духовно-эстетических представлений свою духовную атмосферу жизни, вырабатывал бы своеобразный художественный язык и образный строй для выражения, изображения, воплощения этих представлений в мир реальных предметов, произведений. Профессиональные художники, пользуясь выработанным народными мастерами художественным образным строем и языком, творили более высокий и изысканный духовный мир, совершенствуя одновременно и образный строй и художественный язык и, воспитывая в народе высокий эстетический вкус и формируя эмоциональную отзывчивость, жили бы, как говорится, в мире и согласии, используя на благо всех людей все созданные ими и природой материальные и духовные ценности.

Однако социальное расслоение естественно повлекло за собой разделение человечества по этническому, политическому, государственному, религиозному и многим другим признакам, которые в материальной и духовной жизни и производствах взорвали это возможное динамическое равновесие, которое, по словам Гегеля в известной степени существовало только в Древней Греции классического периода. И в культуре и искусстве Древней Греции господствовал почти реализованный идеал. Культура и искусство, творимые и народными массами и высокими профессионалами уровня Скопаса, Фидия, Мирона, Поликлета, Гомера, Эсхила, Софокла, одинаково были доступны всем гражданам. Больше никогда в истории человечества такой ситуации не было.

Ни этносы, ни государства, ни социальные слои, ни различные верования и религии, ни позже возникшие политические течения и партии изначально не смогли смириться с тем, что у всех людей могут быть общие духовные цели, интересы, стремления, желания и идеалы. Навязать другому свои представления, пусть под тем же названием, что и у других (например, как идеал единства истины, добра и красоты или всестороннее и гармоническое развитие личности, или любовь к ближнему, или кантовский категорический императив), свои интересы и идеалы — вот что стало единым и непреложным для всех народов, стран и даже континентов. Вот из этой ловушки и предстоит выскочить человечеству в XXI веке, если будут набирать силу интеграционные процессы в мире и если оно (человечество) пожелает выбраться из духовного тупика, которым завершился самый кровопролитный, раздираемый всеми мыслимыми и немыслимыми противоречиями, глобальными кризисами культурного и цивилизационного порядка XX век.

Многим, особенно молодым исследователям представляется,

что выход из тупиковой духовной ситуации следует искать на стыке противоречивых соотношений культурных и цивилизационных процессов, поскольку последние формируются и развиваются только на основе Рацио, а культура по сути своей явление чувственно-рациональное или интеллектуальное. Может быть это было бы верным или правильным, если бы культура не только XX, но и многих предшествующих столетий, особенно с момента возникновения государственных, а следовательно и политических отношений сама внутри себя на разделилась стараниями тех же властвующих в государственных и политических отношениях сил на две по сути своей ветви: на культуру народного и высокого духа (интеллектуально-эмоциональную) и культуру расчетливо-рациональную, нацеленную на решение не собственно проблем и вопросов духовного бытия высокого эстетического накала, а на овладение любыми средствами сознанием масс и формированием в них стремления к потребительству, управляемому и направляемому господствующими в сферах экономики, политики и идеологии силами. Именно в этой культуре царит Рацио, правит бал Коммерция, далекие от духовных взлетов, романтических мечтаний, высокого вкуса, чуткой и тонкой эмоциональной отзывчивости. В XX именно вске эта культура была поименована массовой, исходя из ее нацеленности на широкие массы населения, якобы не отличающиеся ни высокими духовными потребностями, ни высокими вкусами, ни развитой чувственностью и эмоциональностью. Устанавливая такое ей наименование, исследователи, теоретики и художественные критики невольно отделили ее от высокой культуры и приписали ее лишь XX веку, в лучшем случае последней четверти XIX столетия. И адрес ее установили однозначно — Соединенные Штаты Америки. Но исходили при этом из чисто цивилизационных параметров: из уровня развития материальных потребностей населения, из возможностей их удовлетворения в условиях четко и целенаправленно работающей экономики, из предоставления людям права зарабатывать себе на жизнь, в том числе заниматься любым законным бизнесом. А незаконный бизнес в любых его проявлениях и станет основным предметным содержанием основных жанров массового искусства конца XX века.

Появление массового искусства именно в США также объяснили этими обстоятельствами, особенно умением американских деловых кругов поставить на поток производство любой продукции, лишь бы она находила сбыт. Здесь следует обратить внимание на известную ограниченность представлений именно американцев о цивилизации и ее соотношении с культурой. В социальной философии XX века первичным и определяющим развитие челове-

ства фактором является цивилизация. В то время как на самом деле первичным и сущностно значимым для выделения человека из всего живого фактором является его культуротворческая способность в невероятном многообразии ее проявлений. И не только потому, что с цивилизационной точки зрения человек сначала вел адаптивный образ жизни, используя лишь продукты природы для поддержания своего существования, но и потому, что подлинно самостоятельная и независимая жизнь человека началась с сотворения им неведомых природному миру способов использования и потребления природных продуктов. Для этого он вынужден был придумывать сначала примитивные, затем все более и более усложняющиеся и совершенствующиеся, говоря современным языком, технологии для осуществления своей культуротворческой деятельности, то есть создания из предметов и явлений естественного мира предметов и явлений мира искусственного. На сегодняшний день почти невозможно перечислить все социальные, политические, экономические, материальные и духовные, в том числе и моральные, эстетические технологии, вырабатывающиеся в цивилизационных процессах, обеспечивающие условия для главного дела человека на Земле — для культурного творчества. Без этого значального и самого существенного дела никогда не было бы никакой цивилизации. Философия и практика американского прагматизма, можно сказать, сущностные, глубинные проблемы бытия человека в мире как творца культуры оставляет за скобками, полагая, что лишь потребности цивилизации заставляют его быть субъектом культуры. Нужно найти способы воздействия на сознание человека, чтобы заставить его производить и потреблять как можно больше любых продуктов и менять на них моду чуть ли не каждый день, вырабатывая в людях потребность не отставать от моды, какой бы бесполезной, абсурдной и даже уродливой она ни была. А это и есть самая благодатная почва для возделывания массовой культуры любого пошиба, но всегда дерзкой, стремительной, ударяющей по самым примитивным чувствам и не рождающей высокие желания или одухотворенные стремления.

Невозможно объяснить высокими желаниями и тем более возвышенными чувствами рождение в Древнем Риме по прихоти одного богатого сенатора такого развлечения для масс как бои гладиаторов. Он завещал своему сыну устроить на своих похоронах бои рабов в память о своем господине. Сын, когда отец умер исполнил его завещание. Рабы бились на смерть. Публике это настолько понравилось, что бои гладиаторов — рабов между собой, а потом и гладиаторов со зверями, а потом и отдание преступников на растерзание зверям, особенно тиграм и львам, стали люби-

мой забавой толпы, удовлетворявшей кровавыми зрелищами свои низменные, животные кровожадные чувства- инстинкты. Исследователи культуры Древнего Рима указывают на многие другие примеры проявления массовой культуры и массового искусства, использовавшиеся императором и государством для целенаправленного воздействия на сознание широких масс населения империи: статуи императоров и знатных лиц с прославлявшими их надписями, лозунги, чеканившиеся на монетах, зрелища, организуемые императорами, их триумфы, торжества по поводу их побед, юбилеев, санкционированные государством религиозные празднества с поражавшими воображение ритуалами и обязательными молитвами за императора, сенат и римский народ, выступления ораторов-философов на площадях в защиту бедняков и обвинений богачей и т. п.⁷

А были еще античные романы. Как позже в Эпоху Средневековья широко были распространены куртуазные романы, пользовавшиеся у читающей публики широким спросом и не отличавшиеся особыми литературными достоинствами. Как сегодня весь мир захлестнули низкопробные шаблонные детективы и бесчисленные женские романы, не случайно относящиеся к бросовой литературе, но тем не менее читающиеся огромным количеством людей, в том числе и интеллектуалами, хотя самой читающей публикой пренебрежительно названные не чтением, а чтивом.

И еще, о чем пока не упоминалось ни в одном исследовании по проблемам массовой культуры и массового искусства. Почему именно США в XX веке явились родиной практически всех проявлений массовой культуры и массового искусства? Цивилизационная устремленность и прагматическая нацеленность рационализма американского типа — важные, но не самые главные факторы рождения в США коммерческого стандартизированного и стереотипизированного массового искусства и в целом массовой культуры.

Существенным духовно-культурным фактором и условием рождения культуры и искусства низкого вкуса в США явилось историческое отсутствие корней в американской культуре вообще, а в искусстве в особенности. В Америку со всех стран, особенно из европейских, и континентов хлынули массы людей в поисках материального благополучия и ничего другого. В США не сложился и не мог сложиться как единое целое культуротворческое существо народ со своим изначально образным или поэтическим языком, особенно образным (вербальным и вообще художественным), символически воплощающим высокий духовный потенциал, обычно веками вырабатывавшийся и складывавшийся в процессе становления народа, со всеми особенностями его чувственности, эмо-

циональной отзывчивости, своеобразием мышления и вообще менталитета. Без этих составляющих духа жизни народа невозможно представить высокий вкус народа, развитую чувственность, богатство символики, метафорики, аллегорики языка, вырабатывающейся веками героики, эпичности, обилия притч и легенд, всей мифологии, которую не придумывают второпях для оправдания своих неблагоприятных и не гуманных действий при освоении новых земель, но которая сама рождается жизнью и в которой живут, как в естественной духовно-мировоззренческой среде — всего, что составляет в совокупности богатство художественного языка всех искусств, всей образной системы, неповторимой для абсолютно каждого этноса, складывавшегося на родной почве и в условиях только ему присущего жизненного уклада и своеобразного образа жизни.

По совокупности всех перечисленных нами признаков крупнейшие современные исследователи народной культуры и народного искусства Г. К. Вагнер, В. Е. Гусев, М. А. Некрасова и др. называют их органической культурой и органическим искусством, без наличия которых в качестве фундамента не может идти речь о культуре, которая естественно входит в духовный арсенал всего человечества. “Народное искусство как культура органическая есть сама природа, оно сохраняет во времени жизненные связи с природой, с землей, с этнической общностью. Сохраняет и формирует сознание человека, живущего своей причастностью к народному целому, чувством своего места в космосе. Отсюда космизм, всечеловечность, всенародность образов народного искусства,

В восприятии мира и жизни они сохраняют действительную, формирующую силу в культуре каждого этноса. Все это делает народное искусство фундаментом современной культуры, оно не перестает быть корневой системой национальной культуры. И потому его духовность приобретает глобальную значимость...”⁸. Г. К. Вагнер был убежден, что народному искусству его корневое положение в системе культуры не дает сойти с исторической сцены даже в условиях кажущегося господства массовой культуры и массового искусства. Исходя из этого корневого положения он обосновал четыре закона народной культуры и народного искусства. Это: природность, через которую народное искусство и по природным материалам и функционально-биологической близости является как бы продолжением природы, ее органом, обращенным в сторону человека; коллективность, проявляющаяся в сравнительной одинаковости жизни, работы, психологии, творческого восприятия и творческих приемов мастеров; идеалистичность образов в смысле воссоздания идеи образа; закон традиционности⁹. В этих

четырёх законах, обязательно проявляющихся во всех явлениях и предметах народной культуры и народного искусства, кроется секрет стойкости образной системы и символики народного языка, народной мелодики и органической слиянности народной культуры и искусства с повседневной жизнью народа, их неувядающего влияния на профессиональную культуру и искусство, в том числе и на профессиональную массовую культуру и массовое искусство. Существенная разница влияния народной культуры и народного искусства на профессиональную (высокую или элитарную) и массовую культуру и массовое искусство состоит в нарушении четвертого закона народного искусства: народное искусство органично вплетено в жизнь народа, массовое искусство навязывается народу всеми современными способами и средствами воздействия на сознание людей. Даже людей, привыкших жить в прагматичном и коммерциализированном по всем параметрам жизни обществе.

В связи с отмеченным значением для культурного и художественного развития человечества народной культуры и народного искусства в социодинамике культуры и искусства они занимают положение стабилизатора, но не консерватора духовного развития, духовной жизни и духовного производства, поскольку они сами изменчивы и подвижны. Однако их изменчивость и подвижность естественно и органично определяются изменениями условий быта и бытия, степенью познания человеком мира и уровнем гармонизации всех его взаимодействий с миром. Естественно, что у народов и стран с почвенными культурами и искусством они в динамических процессах выполняют роль духовного обогатителя, препятствуя духовному обеднению культуры и искусства и снижению их функционального значения в становлении, формировании, воспитании и развитии новых и новых поколений.

Философия образования и принципы формирования образовательных систем у разных народов и стран также в значительной мере определяются состоянием народной культуры и искусства. Пример тому многие восточные страны, особенно Индия, Китай и Япония, культура, искусство и традиции которых наиболее успешно в современных условиях противостоят натиску массовой культуры и массового искусства со сниженными эстетическими и художественными критериями, а ныне и идеалами.

Двести лет формирования США, причем, как мы уже говорили, преимущественно в условиях цивилизационной устремленности и ориентированности как скопища людей разных рас и национальностей, складывающихся в единый народ на основе одного языка и одних для всех принципов (успех любой ценой, прагматизм в любом взаимодействии с природой, особенно во взаимоотно-

ношениях с людьми и т. п.) жизни, а не оснований культуры — слишком краткий срок для выявления, становления, формирования и развития высокого жизненного духа, уклада и стиля жизни, выражающихся прежде всего в народном искусстве, как почве, основе всей разветвленной системы высокодуховного художественного творчества и художественной жизни народа, нации и общества, какие бы экономические, политические, правовые и финансовые усилия не прикладывало к этому государство как регулятор и объединитель всех этих процессов. Когда американцы начали художественно осмысливать свою историю, уже в 1903 году появился фильм Эдвина С. Портера “Большое ограбление поезда”, положивший начало жанру “вестерна” — первому жанру собственно массового кино, поточно производившемуся за небольшие деньги, но пользовавшемуся с самого начала необычайной популярностью у публики, а потому и дававшему колоссальные прибыли Голливудским студиям и независимым кинопроизводителям. Эти колоссальные прибыли и сыграли печальную роль в жизни жанра, затеянного как исследование истории завоевания американцами дикого Запада. Хотя в дальнейшем в жанре вестерна и появились выдающиеся режиссеры (Джон Форд, Фред Циннеман, Джон Старджес) и актеры (Том Микс, Уильям С. Харт, особенно Джон Уэйн, Грегори Пэк, Гэри Купер, Пол Ньюмен и др.). Но на фоне огромного количества вестерновских поделок, снимавшихся за несколько дней и даже часов буквально на гроши, в одних и тех же декорациях и по строгим требованиям принципов жанра, интересные и художественно сильные фильмы мастеров составляли редкие страницы художественных достижений. Гораздо позже (в 1916 году) Д. У. Гриффит ставит историческую картину “Нетерпимость”, вошедшую в 1958 году на всемирной выставке в Брюсселе в первую пятерку всех мировых кинодостижений. Но это лишь эпизод во взлете жанра. Потом, как из рога изобилия, посыпались истории и наспех состряпанные легенды о героическом завоевании европейцами запада Североамериканского континента, а по существу о беспощадном, если не сказать изверском, истреблении индейских племен, ведших почти первобытный образ жизни, а потому и вооруженных только потрясающим знанием и чувствованием тайн природы своих мест обитания, колоссальной адаптированностью к условиям своего существования, луками, стрелами и бумерангами. Только в 60-е годы, когда Артуром Пенном был поставлен потрясающе художественно правдивый фильм “Маленький Большой человек” с Дастином Хофманом в главной роли индейского мальчика, началось реальное создание художественной истории освоения американского Запада.

Появились на экранах индейцы, как достойные и равные выходцам из Европы субъекты культуры.

Но американцы уже почувствовали вкус к массовому искусству: вестерны сменились ковбойскими фильмами с привлекательным одиноким смелым, мужественным, благородным героем, ни от кого независимым и неуязвимым, нередко защитником простых людей, в том числе и индейцев от гангстеров и проходимцев всякого толка, каковыми были герои “Великолепной семерки”, либо принципиально одиночками, ни от кого кроме собственных нравственных установок независимыми ковбоями, нередко вообще ненавидящими и презирующими людей, как в фильмах Серджо Леоне. Влияние вестернов на сознание американцев оказалось столь глубоким, что они считали нормальными действия правительства США, все еще в 60-70-е годы XX века загонявшего индейцев в резервации и лишавшего их почти всех прав, которыми пользовались граждане США. А самый знаменитый актер вестернов Джон Уэйн во время войны во Вьетнаме поставил как режиссер фильм “Зеленые береты” — воплощение цинизма, расизма и лживости американской демократии, уже в 90-е годы еще и еще раз в событиях на Ближнем Востоке и в Югославии обнажившей свою истинную античеловечность. Хотя США везде выступают под флагом защиты прав человека и гуманизма. Однако по существу их гуманизм оказывается лишенным гуманности. Можно вспомнить и о том, как в 60-е годы бушевали, как подавала “свободная американская пресса” “негритянские страсти”, взлелеянные махровым расизмом белых американцев. Они вызвали тогда рождение группы “Независимого кино” в Нью-Йорке, целиком состоявшей из представителей негритянского населения США и пытавшейся своими фильмами противостоять “черным фильмам” (фильмам о неграх), стряпавшимся в Голливуде по классическим канонам массового искусства. В этих фильмах (называть их здесь не обязательно), особенно в фильмах Ширли Кларк, была не только ненависть к лживости американской идеологии, но и подлинно органичная культура черного населения США, их образный язык, оказавшая на культуру США более значительное влияние, чем культура многих других пришельцев: символика, мелодика, неповторимая интонационность, удивительная ритмика и пластика. Затем появились собственно гангстерские или полицейские фильмы, с экспансией телевидения уступившие место гангстерским или полицейским сериалам, в 60-е годы усвоившим уроки психологических и даже психиатрических фильмов, особенно опыт основателя производства так называемых “черных фильмов” Альфреда Хичкока, поставившего “Психо” с Энтони Перкинсом, “Головокруже-

жение” с выдающейся французской актрисой Симоной Синьоре, “Лестница”, “Птицы” и др. Маниакальные убийцы сегодня занимают и в жизни и в кинематографе, на телевидении всех стран особое место, как садисты, безумцы, кровожадные вампиры, неуязвимые шпионы и защитники закона, густо населяющие современные боевики, гиньоли, триллеры и пр. жанры.

Но все это уже было еще в XIX веке освоено американской литературой, на которую телевидение оказало только то влияние, что оно подхлестнуло ее популярность у читателя в качестве именно не чтения, а чтения. А легким на руку писателям и драматургам дало возможность наладить почти автоматизированное производство сценариев для кино- и телесериалов, длящих свою жизнь на кино- и телеэкранах не только годами, но и десятилетиями. Кино- и телесериалы американского массового искусства заразили своим примером даже восточные страны с их, как-будто, непоколебимой традиционностью, мелодраматичностью и сентиментальностью. Например, в самой кинопроизводящей стране мира Индии уже 20 лет еженедельно показываются все новые и новые фильмы из сериала, ставящегося по великой поэме “Рамаяна”. Даже японцы теперь стали производить сериалы.

* * *

Возвращаясь к историческому сопоставлению процессов рождения и функционирования массовой культуры и массового искусства, следует отметить, конечно, радикально разнящееся как экономическое, финансовое, правовое и политическое, так и техническое и технологическое обеспечение производства явлений массовой культуры и массового искусства. Однако, стоит обратить внимание на сходство политических условий их идеологического функционирования и влияния на массы. Разумеется XX век ушел далеко вперед по многообразию средств и технических возможностей вовлечения с помощью названных явлений широчайших масс их потребителей (само понятие “потребитель культуры и искусства” тоже родилось в США, в условиях уравнивания результатов материального и духовного производства на шкале ценностей) в идеологические и политические процессы, в целенаправленную религиозную и культурно-художественную жизнь. А еще в большей степени в отвлечение масс народа от проблем политической жизни, в формирование из них равнодушной и послушной обывательской массы и даже толпы с устойчиво стереотипизированным конформистским сознанием. Само собой понятно, что у древних народов Двуречья (шумеров, народов Месопотамии, Вавилона, в Древнем Египте и т. п.) кроме устного слова, звучавше-

го из уст правителей, царей, фараонов и важных государственных сановников и многочисленного племени жрецов, колдунов, магов, волшебников, возведения, как у шумеров, древних египтян, хеттов, и многочисленных племен семитов огромных стелл с изложением на них основных принципов правления и требований правителей к населению, возведения гигантских храмовых комплексов различного религиозно-идеологического и социально-политического назначения, поэтического и музыкального творчества, доносимого до населения рапсодами и сказителями, четко разработанных и неукоснительно выполняемых обрядов погребения в соответствии с социальным положением и политическим статусом ничего не было. Однако, все перечисленные средства, естественно расширявшиеся и обогащавшиеся в ходе исторического развития культур, выполняли очень четкие идеологические функции и служили интересам всех видов правителей или жрецов, которые нередко, как, например, при фараоне Эхнатоне (XIV в. до н. э.) резко идеологически и политически противостояли его попыткам религиозного обновления — введения единобожия вместо традиционного многобожия. Или можно упомянуть кровавые противостояния язычников Древнего Рима первым христианам или назаретянам, как их сначала называли. Невозможно перечислить все, как правило, кровавые противостояния при резких сменах религий и нарушениях традиционных процессов развития культур. Но нельзя не обратить внимания на парадоксальные ситуации в идеологическом использовании возникавших в процессе культурного развития явлений. Так после введения в практику культурной жизни Древнего Рима по прихоти одного из знатных сановников, как мы отмечали, боев гладиаторов, точнее собственных рабов сановника, эта культурная практика быстро приобрела массовое явление и стала использоваться императорами Римской империи для разжигания, насаждения в массы населения низменных животных кровожадных инстинктов. Именно массы решали во время судебных процессов вопрос об отдаче на растерзание львам, тиграм и другим животным преступников. Население жаждало крови и оно утоляло жажду на диких состязаниях.

А что творилось в Средние века! Всем из исторических источников давно известно, что в Средневековой Европе, особенно в Испании, да и в Италии, Франции без конца полыхали костры инквизиции, на которые люди попадали за малейшие подозрения в нарушении заветов и догматов веры, за прелюбодеяния, за приверженность к благам земной жизни и телесным наслаждениям и т. д. и т. п. Крупнейший исследователь и знаток культуры Средневековья А. Я. Гуревич в своих многочисленных трудах показал,

как при полыхании костров инквизиции всячески поощрялось для масс народа кроме предметов религиозного назначения создание огромного количества дешевых и доступных для читающей публики куртуазных и плутовских романов, сочинению по проверенным шаблонам бесконечных историй о драматических страданиях влюбленных и о счастливых, как правило, завершениях этих историй, особенно, когда после всяких приключений встретившиеся влюбленные обращают свои мольбы к Христу¹⁰. С одной стороны, церковники жгут на кострах за стремление к земным, телесным наслаждениям, с другой — они разжигают в людях чувственность. Да и в самих религиозных обрядах у многих народов появлялись такие праздники, которые противоречили вере, религиозности. Например, в православной России июльские ночи свободной любви, так блистательно показанные А. Тарковским в его великом фильме “Андрей Рублев” стали обычным явлением, которому церковь не противостояла, ибо не могла вытравить из сознания, обрядов и обычаев народа языческие верования. Православие и до сих пор использует в своих целях такие языческие обряды, как Сретение, Масленица и пр., взвалив на них христианскую нагрузку.

Следует обратить внимание, что в прошлые эпохи в динамике массовой культуры и массового искусства, как правило, лидировала массовая культура, а массовое искусство составляло ее незначительную составляющую, никак не определявшую строй и стиль духовной жизни народов. Весь предметный мир жизни городов, все жизненное пространство и свободное время широких масс населения определялось и обставлялось предметами массовой культуры, организацией массовых зрелищ, превращением отправления религиозных обрядов, в том числе и захоронений в массовые зрелища. Именно для этого во всех строившихся храмовых комплексах обязательно между храмами различного назначения предусматривались огромные площади, на которых во время торжественных служб и обрядов помещалось практически все население городов или других населенных пунктов. Стоит обратиться к описанию храмового комплекса в Луксоре, Кносского дворца на Крите, гигантских японских, китайских или индийских храмовых комплексов и площадей, чтобы понять справедливость данного утверждения. Да, конечно, во всех этих комплексах, особенно в отдельных составляющих их частях обязательно присутствуют либо скульптуры, либо произведения изобразительного искусства: фрески, мозаики, витражи, предметы декоративно-прикладного искусства, колокола, сами храмы всегда представляли в качестве лучших архитектурных сооружений. Все это, как и в Древнем

Риме форумы во всех городах, гигантские ипподромы для гонок на колесницах, а позже для конных состязаний, потом комплексы для корриды, стадионы, дворцы спорта и площадки для спортивных состязаний, а теперь специальные автодромы, бассейны и масса других спортивных комплексов и сооружений — явления искусства, нередко именно высокого искусства, но начиненные произведениями массового искусства для насаждения массовой культуры и формирования в сознании масс стандартизированных и стереотипизированных ощущений, переживаний, чувств, эмоциональных реакций и стереотипов поведения, укладываемых в устанавливаемые законом, утвердившимся в жизни порядком, нередко становящемся обычным и обычаем. И в Древнем Риме, и в наши дни на массовых действиях и зрелищах начинают бушевать буйные эмоции, выплескивающиеся в низменные животные страсти, как у футбольных фанатов или религиозных фундаменталистов, за которыми никак не просматривается ни высокая культура и тем более ни высокий дух человеческий. И это самое страшное в массовой культуре и массовом искусстве, хотя сами по себе, как феномены, они не представляют из себя никакой опасности и несут в себе значительный положительный заряд.

XX век и в этом смысле показал человечеству далеко не лучший пример, нарушив все возможные принципы взаимодействия между культурой и цивилизацией, между различными уровнями и составными элементами культуры, особенно между духовной и материальной, нравственной и эстетической, художественной и эстетической. “По замыслу” он стремился к единству человечества, а породил мировые войны и никогда не затухающие конфликты; к справедливости в отношениях между народами и странами, а породил право защиты сильным своих интересов в любой точке Земного шара; к единству между народами хотя бы Европы, но бросил единую Европу на одну европейскую же страну, когда Единая Европа пела под дуду заокеанского жандарма мира; к благополучной материальной обеспеченности всех людей, а получил колоссальный рост преступности и самоубийств в благополучных странах и гигантские массы голодающих в бывших колониях этих благополучных стран; стремился направить людей к здоровой, смелой, интересной и гармоничной жизни с природой, а завершился гигантским ростом наркомании, СПИДом и глобальным экологическим кризисом. И это все — проявления гипертрофированного внимания к Рацио, Пользе, Материальному, Цивилизации за счет ущемления Разума, Чувственности, Красоты, Духовного, Культуры. Разумеется культура в XX веке сотворила необъятный мир предметов, средств и способов обслуживания и автоматиза-

ции бытовой жизни, эстетизировала повседневность, но выхолостила из предметов, сервиса, быта дух, радостность мироощущения, способность довольствоваться малым и стремиться к гармонизации каждым человеком всей системы своих взаимодействий с природой, всем предметным и человеческим миром, овеванным сердечностью, теплотой и участливым благородством. Странно, однако, что эстетизация повседневности по материальным и духовным параметрам разнится, как Земля и Небо. Материальный, вещный мир действительно эстетизируется, благодаря возникновению и развитию в XX веке дизайна как способа эстетического материального творчества и производства, эстетизации всей сферы бытового обслуживания населения. В духовном же отношении философско-эстетическое осмысление этого явления обернулось последовательными и настойчивыми стараниями Западной философии, особенно французской, таким размыванием критериев эстетического, при котором эстетическое отождествилось с самыми разнообразными проявлениями антиэстетического, чаще всего являющегося питательной почвой массового искусства. Постмодернизм расчищает дорогу именно такому процессу эстетического и художественного развития.

Массовая культура и массовое искусство в эти ужасные противоречия внесли свой “достойный” вклад. В соревновании за более значительное разрушение или размывание духовности к концу XX века массовое искусство опередило массовую культуру. Это произошло в процессе как бы естественного размывания границ между искусством и жизнью, но не по принципам философии дзэн-буддизма, а по принципам эстетики постмодернизма, которая считает искусством все, что связано с жизнью человека и вызвано его деятельностью и жизнедеятельностью, в том числе и все отходы, отбросы его жизни. Если К. Маркс определял культуру как совокупность всех результатов деятельности по распределению и опредмечиванию мира, особо выделяя из созданной человеком второй природы все результаты художественной его деятельности, современные “реформаторы” эстетики над такими “мелочами”, как высший вид духовной деятельности человека, голову не ломают. Калейдоскопический опыт модернистских изысков XX века, так и канувших в Лету практически без следа в духовной жизни нескольких поколений их ничему не научил, хотя в нем к счастью не было на вернисажах прикованных цепью художников, лающих на посетителей и готовых кидаться на них и кусать их. Да были экстравагантные выходки вроде концептуального искусства, свалочного или мусорного искусства германского художника Йозефа Бейуса (или Бойса, как его именует В. Бычков), динами-

ческого искусства, body art, дадаизма, ташизма, гиперреализма и пр. и пр., но эстетика времен всех этих экспериментов никогда не отождествляла прекрасное с безобразным, не стирала границ между миром духовным и миром телесным, материальным, находящимся в стадии разложения и гниения. Все художники, втянутые в бешенную гонку за популярностью, успехом и признанием публики, а следовательно и за коммерческим успехом не посягали на сферу детской духовной жизни, да и общественность не позволяла растлевать низменным, ужасным, отвратительным, мерзким и безобразным детские души до последней трети XX века, Именно духовная агония человечества конца XX века населила мир детских книжек, комиксов, мультфильмов и игрушек всем, что может сформировать лишь страх перед жизнью и желание уйти в мир галлюцинаций, бредовых состояний и т. п.

Во всем этом процессе камертоном служило и служит американское массовое искусство, оставившее далеко позади массовую культуру, которая при всех ее издержках не рискует предлагать нашим современникам для повседневного потребления и для заполнения досуга отвратительных и безобразных продуктов и прочих вещей повседневного спроса. Она рождает бесчисленное количество разных шоу, обязательно нацеленных на крупные денежные и вещевые выигрыши, разжигающих страсти к наживе наавось, точнее на халяву, получить доход из воздуха, но не заработать честным трудом и творческим отношением к любому делу. Да и детище или родимое пятно XX века, рожденное все той же рационально обосновываемой и покоящейся на Рации цивилизацией, реклама, как назойливая, неотвязная муха в жаркий летний день, разрушает всю атмосферу духовного погружения в редкие минуты показа интересных передач, фильмов, спектаклей, бесед с интересными людьми, именно духовного общения с представителями любых профессий и специальностей, а не только поэтами, писателями актерами, художниками, музыкантами. Если судить по деятельности работников современного телевидения и других средств массовой информации, по сфере шоу-бизнеса, сфере обслуживания досуга людей, то можно прийти в ужас от заключения, что почти все они питомцы массовой культуры, не гнушающиеся ничем, что может повысить рейтинг популярности и доходы от потребления продуктов их деятельности.

Причем США к концу XX века практически всему миру навязали свое массовое искусство, даже странам Ближнего и Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии, Африки и Латинской Америки, Австралии и Океании. Только пингвины в Антарктиде, белые медведи в Арктике, да животные Гренландии остались не охваченны-

ми массовой культурой США. Еще в 60-е годы некоторые европейские страны, естественно гордящиеся высокими достижениями в культуре и искусстве, пытались защититься от натиска американских фильмов, создавая, например, во Франции союзы или объединения кинорежиссеров. Тогда же Франция приняла закон “О защите французского языка”. Англия, когда американский капитал поглотил все английские киностудии, колоссальным напряжением всех своих экономических и финансовых сил постепенно вернула свою кинематографическую независимость. Италия также яростно сопротивлялась, но в результате и сама занялась производством киносериалов. А ее крупнейшие кинопродюсеры со своими капиталами перебрались в Голливуд, в том числе и Дино ди Лаурентис, Карло Понти. Хотя в Итальянском кинематографе никогда не было такой критической ситуации, в которой оказалась в конце 60- начале 70-х годов английская кинематография. Американский капитал в 70-80 годы обескровливал кинематографию почти всех стран, сманивая самых интересных и значительных кинорежиссеров европейских стран. Пять голливудских кинокитов того времени на масскультовских фильмах — вестернах, ковбойских, полицейских, черных фильмах и фильмах-боевиках, на прокате своих фильмов по всему миру получали такие прибыли, что могли скупить все лучшие художественные кинематографические кадры. Короче говоря, для американцев не существует большей святыни, чем деньги, доход и внедрение в сознание масс идеи о том, что в современном мире только стопроцентный янки может быть идеалом современного человека, как свободного делового человека, отстаивающего деньгами и силой истинную свободу предпринимательской деятельности и благополучной жизни. Эти идеи и принципы, якобы, уже полностью реализованы в США и потому они могут любую точку Земного шара объявлять зоной своих интересов и силой самого современного оружия насаждать эти принципы в любой стране и внедрять в сознание любого народа.

Именно, внедрением идей о превосходстве американского образа жизни и принципов взаимоотношений между гражданином и государством как раз и занимается американское массовое искусство. Здесь нет необходимости излагать всю историю появления и процесса формирования стопроцентного янки, как истинного героя современности и истинного защитника гуманности, демократии, свободы и справедливости: от пионеров освоения Дикого Запада в литературных и кинематографических вестернах, позже естественно перекочевавших в телесериалы, от одиноких благородных и чтящих закон ковбоев, от супер-шпионов и героев периода

Второй мировой войны и позорной американской войны во Вьетнаме до современных “крутых парней” и не менее “крутых девиц” от земного до космических масштабов, исполняемых столь разными и всегда в своем амплуа талантливymi актерами как Ван Дам, Чак Норис, Роберт Редфорд, Сильвестр Сталлоне, Арнольд Шварценеггер, Николь Кидман др. Все они борются за правое дело, за торжество справедливости и гуманности, за защиту чести и достоинства со всяким злом земного, космического и потустороннего происхождения.

Напомним читателю лишь одного героя — стопроцентного янки, которого блистательно исполнил в фильме “Пушки острова Наварон” Д. Ли Томпсона один из любимых американских актеров Грегори Пек. В нем же играли еще два выдающихся актера Дэвид Найвен и Энтони Квинн. Это был приключенческий фильм огромного эмоционального накала о Второй мировой войне — история о том, как герой Грегори Пека в конце концов взрывает фашистскую береговую батарею на острове в Средиземном море, недалеко от Крита, уничтожившую все двигавшиеся по этому стратегическому перекрестку мирные и военные суда. Ни грек, ни испанец и даже ни англичанин не смогли выполнить ответственного поручения командования и сложили свои головы. Но герой Грегори Пека, преодолев невероятные трудности и проявив огромную отвагу и мужество, устраивает фантастический фейерверк из взорванной батареи и бросается с высокой скалы в море в прыжке, которому может позавидовать любой олимпийский чемпион по прыжкам с десятиметровой вышки. Этот, как и многие другие фильмы, американского кино показывает, как навязанная серьезному художнику идея превращает его в коммерческого кинодеятеля, многие из которых так и не возвращаются из сферы массового в сферу высокого или элитарного искусства. И не всегда в этом им препятствуют продюсеры-кинобизнесмены: уж очень заразителен бывает успех не только у массового зрителя, но и у кинокритики, особенно у американской Киноакадемии- Оскар кого хочешь сведет с ума. Так “Пушки острова Наварон”, как в свое время отметил известный польский киновед и теоретик телевидения Ежи Теплиц “занял первое место не только в списке наиболее кассовых боевиков 1961 года, но и получил наибольшее число похвал в плебесците кинокритиков, организованном журналом “Моушн пикчер дейли”¹¹. Но по сравнению с современными космическими боевиками, посвященными яростной борьбе с инопланетянами, гангстерскими фильмами и фильмами, построенными на экзотике восточных единоборств, полицейскими боевиками о борьбе с наркомафией, “Пушки острова Наварон” представляется ро-

мантикой, которой действительно можно заразиться и быть подвигнутым на добрые и благородные поступки. В нем речь идет о войне с мировым злом в облике фашизма, чего не скажешь о фильме “Зеленые береты” упоминавшегося нами Джоны Уэйна, поставившего заказной идеологический боевик о войне во Вьетнаме с откровенным расистским духом. Великий актер, лучший исполнитель ролей ковбоев предстал как посредственный на 100% ангажированный режиссер, чем бесславно завершил историю своей кинематографической жизни. Он не смог подняться из популярного кино в кино высокое. Все-таки тема войны слишком остра и серьезна для человечества, чтобы на ней можно было заработать высокий авторитет развлекательностью.

Американский критик Джилберт Селдес откровенно считал основными функциями популярных или массовых искусств удовлетворение не осуществимых желаний, отвлечение от повседневных забот. А Пол Лазарсфильд, профессор-социолог Коллумбийского университета говорил: “Крупная промышленность финансирует производство и прокат массовых средств, и, опуская вопрос о тех или иных ее намерениях, следует помнить, что тот, кто платит композитору, заказывает и мелодию”. А американский же промышленник Ричард Пауэлл откровенно признавался: “Люди все еще думают, что это — искусство, а это попросту — бизнес. Мы делаем программы по заказу финансовых патронов”¹². Нас не интересуют в данном случае различия между кино — , телевизионным и компьютерным бизнесом, способы завуалирования стремления заработать, мотивировки “служения обществу” и заботой о благе и досуге человека. Суть массовой культуры и массового искусства состоит ведь не в служении обществу и индивиду, а в навязывании обществу, индивиду, личности, всему миру выгодной и доходной продукции, исходя из принципа “деньги не пахнут”. Если бы деньги пахли, возможно, производители массовой культуры и массового искусства для детей не опустили бы до ожесточения и окровавления всей мультипликации, детской литературы, детских компьютерных игр, использования в детских телесериалах мифов и героики прошлых эпох, прекрасных героев эпосов и богов древних религий в современном огнедышащем и рокотом самых современных машин и гулом орудий грохочущем мире; придумыванием и оживлением всех вообразимых и невообразимых, но постоянно рычащих и пожирающих и раздирающих в клочья людей чудищ и демонов, земного и космического происхождения. Если захватнические планы Барбароссы прошлого и XX века не были осуществлены в войнах, то им суждено было осуществиться в массовой культуре и массовом искусстве для детей: аме-

риканская кукла Барби, Ниндзя в мультипликации, Терминатор в фантастических фильмах — это и есть Барбароссы в культуре и искусстве.

Причем, если в Древнем Риме, в европейских странах эпохи Средневековья, да и в Новое время смена императоров, королей, царей, герцогов, князей, графов и баронов сопровождалась сменной мод, привычек, вкусов, стилей жизни, а иногда и традиций, то в XX веке, особенно во второй его половине, смена президентов, парламентов и правительств в области культуры и искусств фактически ничего не меняет, но только усиливает экспансию американской цивилизации и порожденной ею массовой культуры и искусства на весь мир. В этом и только в этом смысле нынешние США даже более традиционны, чем обычно называемые традиционными страны Востока и чувственно-рациональные общества восточного типа. Верность обществ восточного типа чувственно-рациональному, то есть разумному взаимодействию человека с миром с эстетической, да и социально-экономической и политической-правовой, экологической и прочих точек зрения имеет лучшие перспективы для будущего, чем американская прагматически-рациональная, то есть односторонняя система взаимоотношений и взаимодействий с миром.

Означает ли все ранес сказанное, что вообще массовая культура и массовое искусство — целиком и полностью негативные явления, выполняющие только отрицательные функции в современном мире? Всегда ли обращение талантливого творца культурных и художественных ценностей к производству явлений и предметов массовой культуры и массового искусства означает смерть его как творца высоких духовных ценностей? Превращается ли он обязательно в раз и навсегда ангажированную творческую личность? Возможно ли в принципе существование культуры и искусства без их массовых структурных составляющих частей? Ответы на эти и другие вопросы могут помочь поиску выходов из того духовного тупика и кризиса, в котором оказалось человечество к концу XX века и изменить даже динамику отношений между массовой культурой и массовым искусством в их взаимодействии с высокой, элитарной, классической и особенно с народной культурой и искусством.

* * *

Во-первых, если бы еще со времен первоначального или первичного социального расслоения первобытных родов и племен и древнейших времен возникновения самых примитивных верований или поклонений не сформировалась у первобытных людей и потребность людей в предметах и явлениях высокого и обычного

вкуса, вызывающих радостные и волнующие эмоциональные переживания и состояния или только удовлетворяющих насущные потребности повседневного существования, то, наверняка, не было бы и того бесконечного процесса познания мира, приспособления или, по Маркаряну Э. С., адаптации к нему и совершенствования его, гармонизации всех взаимодействий человека с миром. Не важно при этом, понимал ли уже человек, что такое совершенствование — не имеет значения. Важно, что в нем изначально таилось стремление к нему, постоянно двигаясь от простого, позже упрощенного, к сложному, от хаоса к порядку, а затем и от неприятного к приятному и к радостному мироощущению, мирочувствованию и способности соответствующего мировосприятия. Вкусив один раз радости, испытав хоть раз наслаждение, человек уже не может не испытывать желания повторить опыт таких эмоциональных и интеллектуальных потрясений еще и еще. Природа его не даст ему остановиться на одномоментной радости и наслаждении. Хотя, разумеется, не абсолютно в каждом появившемся в жизни индивиде, эта природная его сущность проявляется в одинаковой мере и с одинаковой силой.

Тут выступают на историческую арену наряду с природными масса факторов социокультурного порядка, хотя работает одновременно взаимодействующие наследственности биогенного и социогенного порядка. Ну а когда началась история религиозного, политического, правового и государственного разделения и расщепления и идеологического оправдания этих явлений и процессов, отмеченное социокультурное размежевание тоже стало как бы естественным. В этой уже миллионы лет длящейся ситуации и массовая культура и массовое искусство в постоянно развивающейся и меняющейся полюсами ситуации стали необходимыми сторонами жизни человеческих сообществ, той бродильной средой, в которой “заквашивался” как содержательный, так и формальный материал для материального и духовного производства потребных как человеку, так и социуму, особенно государству, предметов, продуктов и явлений материального и духовного порядка.

Важно при этом обратить внимание на тот факт, что первично этот материал (образный язык, образный строй искусства, мифология, символика, метафорика и т. п.) возникал, вырабатывался в повседневном духовно-материальном творчестве родов, племен, этносов, наций, обществ. Так что массовая культура и массовое искусство во все исторические эпохи как бы исправляли природные огрехи в проявлении в каждом человеке его стремления к совершенству, гармонии и красоте. Пусть он получает их не в том высшем проявлении, которых достигла культура и искусство, по-

требности высокодуховной жизни народа как целостного исторического образования, зато его чувственность, его ум получают заряд жизни, щекочущий нервы, влекущий к невозможным идеалам, испытывает радостные для его состояния духа волнения и эмоции. Дело в том, что для создания предметов и явлений массовой культуры все заинтересованные в нем стороны и субъекты привлекают и творцов, и языки и образные открытия высокой культуры и искусства и в результате получают эмоционально заразные и действенные предметы и явления материальной и духовной жизни.

История кино, театра, изобразительных искусств, а ныне и телевидения знает немало примеров того, как тот или иной творец начинал свои творческие дерзания в высоком или массовом искусстве, а потом обращался к противоположным принципам творчества. Например, выдающиеся американские кинорежиссеры Уильям Уайлер и Фред Циннеман начинали творческую жизнь на киностудии “Метро Голдвин Майер”, исходя из самых высоких стремлений и из понимания собственной ответственности, но вынуждены были в 1947 году покинуть эту мощную студию как целиком переключившуюся на производство массового коммерческого кино, дающего огромные доходы, в том числе и режиссерам, актерам, операторам, но не дающие истинным художникам ни морального, ни профессионального удовлетворения. В этом году создается независимая фирма “Мириш корпорейшн”, на которую они переходят, получив права и финансовые возможности для постановки фильмов высокого морального и духовного содержания, а не коммерческих поделок. Туда же перекочевали и Билли Уайлер, и Роберт Чейз, поставивший в 1961 году блистательную музыкальную трагедию “Вестсайдская история”. Фреда Циннемана не устраивало то, что МГМ стала фабрикой по производству 52 фильмов в год, потому на ней не интересуются качеством, гонясь за количеством и заботясь о том, чтобы “машина была как следует смазана и функционировала безотказно”, что годится для производства сосисок или автомобилей. И в 1952 г. свой выдающийся вестерн “Ровно в полдень” он поставил в независимом объединении “Креймер компани”, основанном в 1946 г. режиссером Стенли Креймером, писателем Карлом Форменом и агентом пресс-рекламы Джорджем Глассом. Стенли Креймер, сам выдающийся мастер комедий, драм и трагедий (“Скованные одной цепью”, “Этот безумный, безумный, безумный мир” с великим Спенсером Трейси, “Благословите детей и животных”, “Корабль дураков”, “Угадай, кто придет к нам на ужин”, “Нюрнбергский процесс” и др.) создавал свое объединение для постановки высокохудожественных фильмов. К сожалению объединение просуществовало всего семь

лет. Автор в свое время встречался со С. Креймером и убедился, что это режиссер, который в своем творчестве просто не может опуститься до масскульта. Если он и обращается к масскультовским приемам, он наполняет их высоким художественным смыслом и духовным содержанием, как в комедии со С. Трейси и в фильме “Корабль дураков”. Позже в американское кино с такими же установками пришли Стенли Кубрик, Френсис Форд Коппола, еще при жизни ставшие великими художниками. Они также пользовались приемами массового искусства, но для решения острейших и вечных проблем: первый в фильмах “2001 Одиссея”, “Доктор Стрейнджлав” и “Механический апельсин”, второй в фильмах “Крестный отец” и “Апокалипсис 75”. Может быть высокому американскому искусству и повезло, что Фред Циннеман вынужден был покинуть МГМ, на которой он не смог бы поставить свой выдающийся фильм “Человек на все времена”.

Кстати говоря, все названные и не названные выдающиеся американские кинорежиссеры в своих высокохудожественных и духовно напряженных фильмах обогащали язык кино такими элементами, которые потом использовались мастерами массового кинематографа, у которых они вскоре превращались в штампы и стереотипы, соответствовавшие законам и требованиям того или иного жанра. Сами же мастера художественного кино в своем дальнейшем творчестве либо шли дальше, либо допускали очень сдержанное самоцитирование. Этот факт в истории художественного развития человечества известен со времен зарождения искусства как особой духовной сферы человеческой деятельности. Но у великих мастеров любой элемент языка или художественный прием всегда использовался для выражения более глубокого по сравнению с предыдущим творчеством содержания или в новой комбинации с другими приемами и элементами образного языка. В качестве всем известной сферы художественного творчества можно назвать храмовое строительство. Просто нет необходимости называть ни храмы, ни имена их творцов, начиная с культуры шумеров и Древнего Египта, Древней Индии и Древней Японии до наших дней. Достаточно указать на великое архитектурное творчество Микеланджело Буанарроти и на потрясающих мастеров деревянного и каменного храмового зодчества Древней Руси. Или возьмем иконопись, фресковую роспись, мозаичные панно и цветные витражи в католических храмах. Несть числа иконописцам выдающегося дарования. Но в этом гигантском сонмище мастеров невозможно не выделить Андрея Рублева, Дионисия с сыновьями, Сандро Боттичелли, Микеланджело да Караваджо, Леонардо да Винчи и Микеланджело Буанарроти, создателя проекта Со-

бора Святого Петра в Риме Донато Браманте, строителя Баптистерия во Флоренции Филиппо Брунеллески или творцов Пергамского алтаря, строителей Покровского собора (Собора Василия Блаженного) Бармы и Постника. Величие не религиозных, а именно художественных духовных устремлений — вот что навечно ввело их в память человеческую, а их творения включило в арсенал общечеловеческих ценностей.

Отвечая на первый из поставленных нами вопросов, мы на конкретных кинорежиссерах (это можно было показать и на творчестве литераторов и кинодраматургов, одни из которых раз и навсегда идут по накатанному пути, а другие работают и для массового искусства и для высокого) показали, что истинного художника трудно сбить с настрое на высокодуховное творчество. Вынужденные обстоятельствами иногда обращаться к массовому искусству, создаваемому по заказу и по вкусу заказчика, они и в вестерне, например, или в ковбойском фильме, даже в гангстерском и полицейском боевике, в постановке монументальных исторических фильмов и т. п. добиваются известных художественных результатов. Так У. Уайлер в 1959 году поставил грандиозный Боевик на Библейскую тему “Бен Гур”, эпизод гонки на колесницах (квадригах) из которого вошел во все хрестоматии кино по силе образности и эмоциональной заразительности. Кстати, режиссер еще раз спас от финансового краха МГМ, которая еще в 40-е годы переключилась на поточное производство массового кино. Этим эпизодом режиссер подсказал всем приверженцам массового искусства, что введением в производство эмоционально ударных кадров или страниц можно обеспечить кассовый успех всему произведению, что вскоре было использовано в самом дорогом и грандиозном по тем временам фильме “Клеопатра” Джозефа Манкевича (1963). Здесь ключевым по эмоциональному воздействию чуть ли не шокового порядка стал эпизод въезда Клеопатры в Рим, но не ее трагическая смерть от укуса змеи. Именно в этом отношении самым интересным является творчество Стенли Креймера, который никогда не скрывал, что связь искусства с производством есть жизненная необходимость, но только при том условии, что искусство является доминирующим и контролирующим партнером в этом брачном союзе.

Этого принципа он строго придерживался как в своих фильмах (“Скованные одной цепью”, 1958, “На берегу”, 1959, “Пожнешь бурю”, 1960, и, особенно, “Нюрнбергский процесс”, 1961, так и в потрясшей массового зрителя комедии “Этот безумный, безумный, безумный мир”. По вниманию зрителей, по кассовому успеху, по трюкачеству и особенно по актерскому мастерству фильм в годы его появления на экранах мира не имел себе равных. Но он отли-

чался и высоким уровнем обличения алчности людей, издевательством над их примитивными вкусами, над их постоянной жаждой жареного, стремления получить хоть что-нибудь на халяву, то есть высокой образностью, что никак не вписывало его в разряд массового искусства.

Массовое искусство практически не пытается всерьез анализировать художественными средствами актуальные проблемы материальной и духовной жизни людей, обсуждать, критиковать социальные отношения в обществе. Оно целиком погружено в мир иллюзорных, надуманных проблем или посвящено возрождению мифов, сказаний прошлых эпох, возрождению эпических героев прошлого, современному прочтению сказок и преданий разных времен и разных народов. Сегодня Геракл, Синдбад Мореход, Аладдин, Гильгамеш, Одиссей в разных обликах борются с созданными воображением современных людей чуд username-вищами, с инопланетянами и даже виртуальными существами во всех кино- и телесериалах для детей и взрослых, в комиксах и компьютерных играх, в различного рода шоу и даже в традиционных народных карнавалах и фестивалях. Ни одну сферу досуга массовая культура и массовое искусство не обходят своим вниманием. Наоборот, пользуясь самыми современными техническими и информационными достижениями, огромными финансовыми средствами, они раньше, чем народное и высокое искусство, захватывают пространство духовной жизни современных людей, навязывая всем одинаково примитивные представления о “главных проблемах” современного человечества.

Истинный художник, создает ли он выдающееся произведение или терпит художественную неудачу при реализации какого-либо замысла, никогда не опускается до спекулятивной скороговорки по какой-либо актуальной теме или проблеме, не играет в поддавки со зрителем, слушателем или читателем, хотя при решении острых социальных проблем ему нередко приходится сталкиваться с преследованиями со стороны общественности, государства, политических и финансовых воротил. Даже, если он и не задумывается в таких ситуациях над проблемой свободы творчества как актуальной для него социально-экономической и политико-правовой проблемой, в самом процессе творчества он стремится быть свободным, честным и ответственным перед самим собой, чего невозможно обнаружить в жизни и творчестве деятелей массовой культуры и массового искусства. Единственно чем и кем он бывает ангажирован — это сознанием собственной ответственности за результаты своего культурного и художественного творчества, своей совестью и вкусом. Творец массовой культуры и мас-

сового искусства обязательно ангажирован либо политически, либо финансово-экономически, либо морально, либо всей системой зависимостей от работодателя, а уж зависимостью от успеха у зрителя тем более. Он есть — классический вид конформиста или, если хотите, раба в любой системе взаимодействия людей. Это сегодня очень наглядно проступает во всех сферах и видах шоу-бизнеса, особенно во всех телевизионных шоу, заставляющих шоумена пыжиться и напрягаться, хотя он часто уже оказывается совершенно пустым и не может ни участникам шоу, не телезрителям сказать ничего сколько-нибудь толкового, путного или хотя бы вкусного. Может быть лучший вид конформиста представлял собой Альфред Хичкок, несомненно талантливый художник. Перебравшись в конце 30- годов из Англии в США, Хичкок решил завоевать американского зрителя сначала в кино, а потом на телевидении в постоянной программе “Альфред Хичкок показывает”. Добрый, мягкий и отзывчивый человек придумал выпускать один за другим фильмы ужасов, названные “черными фильмами”, потом передачи о кошмарных и жутких убийствах, о леденящих кровь преступлениях. Он сам любил читать практически только жуткие детективные рассказы и романы, которые в США после Эдгара По стали издаваться массовыми тиражами, в дешевых переплетах. В конце 20-х начале 30-х годов XX века появилось огромное количество писателей и писательниц, неплохо зарабатывавших себе на жизнь придумыванием невероятно жутких историй. Хичкок эти придуманные истории стал превращать в кино- и телезрелища по вполне обоснованным принципам и требованиям. Поскольку эти зрелища обеспечивали ему колоссальный успех и высокие доходы, он стал рабом своего жанра. Он даже открыл собственную киношколу и готовил кадры постановщиков “черных фильмов”. Это ведь тоже ангажемент, в котором растворилось незаурядное художественное дарование мастера, создававшего с помощью выдающихся актеров психологически аргументированные и убедительные образы маньяков, подталкиваемых жестокими инстинктами убийц и пр. Он вошел в роль отца “черных фильмов” и не мог выйти из нее до конца своих дней, а прожил он 81 год, создав огромное количество фильмов и невероятное множество телепередач.

Это тот случай ангажированности, когда человек по своей доброй воле, по своим стремлениям и эмоциональным порывам находится в постоянной зависимости от своего дела. С политической, экономической и финансовой ангажированностью дело обстоит гораздо сложнее. Здесь личность художника, его совесть, его вкус и понимание художнической ответственности перед обще-

ством и самим собой могут как ангажировать художника, так и вырвать его из любой зависимости.

Ответ на последний из поставленных нами вопросов в свете всего уже изложенного представляется довольно однозначным, хотя и не столь простым, как может показаться на первый взгляд. Однозначен и прост он в том отношении, что существование во всей культурной и художественной деятельности людей их массовых составляющих обязательно со времен разделения социумов по социальным, идеологическим, политическим, правовым, религиозным, моральным, экономическим, финансовым и прочим параметрам. Можно утверждать, что даже различная природная одаренность людей, объясняемая различающейся генетической наследственностью, сказалась на этом процессе глобального разделения всех продуктов культурного и художественного творчества человека на три слоя или уровня по их духовному и эстетическому наполнению и значимости для нравственно-эстетического существования и бытия всех последующих поколений.

Но этот же ответ оказывается необычайно затрудненным и сложным, когда речь заходит о динамике соотношений, взаимодействий этих структурных слоев или элементов в разные исторические эпохи и на разных уровнях социального и прочего расслоения социумов. Именно этот несомненный исторический фактор и дает возможность философии культуры и искусства, эстетике и этике выдвигать положения о приоритете той или иной эпохи в зарождении либо народного, либо высокого (в XIX, особенно в XX веках получившего название элитарного), либо массового (тут XX век никак не хочет уступить пальму первенства даже XIX веку, хотя сам термин «массовая культура и искусство» впервые был употреблен великими немецкими поэтами и философами Гете и Шиллером еще в XVIII веке). Особенно рьяными адептами этой позиции оказались американские философы, социологи, эстетики и художественные критики: надо же американцам хоть как-то отличаться перед историей культурного развития человечества, заняв ведущее или господствующее положение в духовном существовании и творчестве человека. Однако господствующее, как им показалось, положение они заняли не в духовном обогащении человечества, а в процессе коммерциализации и экономической выгоды занятий культурным и художественным творчеством, как еще одним видом бизнеса. Правда при этом и философия, и социология, и эстетика, и этика и культурно-художественная критика пытаются подстроиться к тому прогрессирующему процессу духовного распада, который совершается в современном мире именно под сильным воздействием американского варианта массовой куль-

туры и массового искусства, ориентированных на средний по американским меркам и низкий по европейским и восточным меркам вкус всей духовной пищи и духовного потребления. Философия прагматизма сыграла тут решающую роль в самом конце XIX и на всем протяжении XX века, начав размывание границ между эстетикой и жизнью, а философия постмодернизма и постпостмодернизма завершили XX век полным устранением всех возможных различий между искусством и жизнью. Художественная критика вместе с огромными массами фанатиков разного толка, все средства массовых коммуникаций и особенно массовой информации приходят в телячий восторг от того, что ныне самыми известными, популярными и состоятельными людьми становятся не творцы нетленных духовных ценностей (ученые и художники, религиозные и моральные подвижники), а множащаяся во всех странах, как насекомые, попса, чаще всего умеющая поражать необычными выходками, но не глубоким духовно насыщенным и морально чистым творческим горением. Да нередко и способностями хотя бы мизерными не наделена, но имеет возможность и средства снять клип и заплатить средствам массовых коммуникаций за его бесконечные показы в рекламных паузах и заставках разнообразных шоу и информационных передач.

Вездесущее современное телевидение по утрам и вечерам готово упиваться беседами с пустыми кумирами на час. Яркие красочные журналы посвящают этим пустотам драгоценные печатные площади. Создается впечатление, что в современном мире люди ничего путного не делают, не бьются над решением вечных для человечества моральных, нравственных и художественно-эстетических проблем, чему в прошлые эпохи отдавали все свои силы личности, составляющие и через века гордость всего мыслящего и чувствующего человечества.

Конечно, во все эпохи и века массовая культура и массовое искусство не представляли особой ценности для удовлетворения высших духовных потребностей людей. Они творились по заказу всяких властей имущих для выполнения роли отвлекающих от проклятых вопросов жизни людей средств. Но никогда (может быть, за исключением короткого периода правления Нерона в Древнем Риме) массовые культура и искусство не опускались до абсолютной проповеди художественными средствами сексуальной распущенности, животных инстинктов, обнажения всего самого личного и интимного в человеческих отношениях, проповеди насилия, грабежей, убийств и прочих непристойных с точки зрения культуры, не говоря уже об эстетике, покоящейся на высшей гармонии всех взаимодействий человека с миром, явлений.

Эту поразительную духовную ситуацию человека в современном мире очень точно охарактеризовал еще Карл Ясперс. Он писал: *“Человек — существо, которое не только есть, но и знает, что оно есть. Уверенный в своих силах, он исследует окружающий мир и меняет его по определенному плану. Он вырвался из природного процесса, который всегда остается лишь неосознанным повторением неизменного, он — существо, которое не может быть полностью познано просто как бытие, но еще свободно решает, что оно есть; человек — это дух, ситуация подлинного человека — его духовная ситуация”* (подчеркнуто нами — Н. К.)¹³. Так было с тех пор, как человек выделился из природы и вплоть до XX века. Но в XX веке ситуация существенно поменялась прежде всего по вине “рационального производства”, превратившего человека лишь в частицу всеобщего, носящегося в бушующем морском водовороте и не способном спокойно обозреть целое. “бытие человека сводится к всеобщему; к жизнеспособности как производительной единицы, к тривиальности наслаждения. Разделение труда и развлечений лишает существование его возможного веса; публичное становится материалом для развлечения, частное — чередованием возбуждения и утомления и жадной нового, неисчерпаемый поток которого быстро предается забвению; здесь нет длительности, это только времяпрепровождение. Деловитость способствует также безграничному интересу к общей всем сфере инстинктивного: это выражается в воодушевлении массовым и чудовищным, созданиями техники, огромным скоплением народа публичными сенсациями, вызванными делами, счастьем и ловкостью отдельных индивидов; в утонченной и грубой эротике, в играх, приключениях и даже в способности рисковать жизнью. Число участников в лотереях поразительно, решение кроссвордов становится излюбленным занятием. Объективное удовлетворение духовных стремлений без личного участия гарантирует деловое функционирование, в котором регулируется утомление и отдых”¹⁴. Через внимание к всеобщему и пренебрежение индивидуальным, через производительность труда как мерило человека мир попадает во власть посредственности, людей без судьбы и без подлинной человеческой сущности. Это и есть высшее предназначение социального функционирования массовой культуры и массового искусства. Идеал этих ветвей культуры — посредственность. во всех ее проявлениях и ипостасях, а ее конечный продукт — масса как безликая толпа, свойствами которой, по Лебону, являются импульсивность, внушаемость, нетерпимость, склонность к изменениям и т. п. Потому масса бездуховна и бесчеловечна. В такой ситуации духовной считается деятельность по умиротворению людей, чем и занимаются американские

радетели прав человека и западной демократии, в том числе и средствами массовой культуры и массового искусства.

* * *

Случаен ли в такой культурно-художественной ситуации факт отсутствия в современных энциклопедиях и словарях определений высокого или элитарного искусства? Если и попадается это понятие в словаре по культурологии, то лишь как противостоящая демократической (не народной) культуре культура привилегированных групп общества, характеризующаяся закрытостью, духовным аристократизмом и ценностной самодостаточностью, что в современном мире всеобщей информационной открытости в принципе невозможно осуществить. А отождествление массовой культуры с культурой самих масс вообще вызывает сомнения в том, понимают ли составители и авторы издания “Культурология. XX. Словарь”. Спб., 1997, что такое элитарная культура и в каком отношении она находится с народной культурой, если А. С. Пушкин и Л. Н. Толстой отнесены ими к представителям этой культуры? А те определения, которые даются культуре и искусству в последнем выпуске “Британика энциклопедия” вряд ли можно отнести к серьезным научным определениям. Да, в середине XX века недолгий период некоторая часть западной интеллигенции, видимо предчувствуя натиск американской массовой культуры, пыталась прикрыться щитом элитарной культуры и изолироваться вместе с ней от народной культуры и от культурной жизни общества. Известный английский поэт Томас Стернз Элиот выступил даже с эссе, обосновывавшим необходимость выделения художественной элиты из среды интеллигенции или интеллектуалов. Это была в 50-х годах злободневная проблема, связанная с необходимостью противостояния процессу омассовления искусства, резко снижающего уровень эстетических требований к творчеству до усредненного вкуса и примитивной образности. По прошествии небольшого отрезка времени стало ясно, что Элиот не был последователем Ортеги-и-Гассета, резко выступавшего против процесса демократизации искусства в работах “Восстание масс” и “Дегуманизация искусства”, написанных им в 20-е годы. Он, как и известный английский писатель и ученый-физик Ч. П. Сноу, резко выступал против различных проявлений модернизма в культуре и искусстве. Хотя сегодня стало ясно, что и Ортега-и-Гассет уже в первой четверти XX века почувствовал опасность наступления массового искусства, которое никак не отождествлялось им с народными искусством и культурой. Ныне можно утверждать, что каждый из названных философов и художественных мыслителей выступали

в защиту высокопрофессионального искусства, против любых попыток снижения требований к культуре и искусству, в которых каждый из них видел надежнейшее средство противостояния только рациональному и прагматическому отношению к жизни.

С философской точки зрения высокое или элитарное искусство во все эпохи было важнейшим показателем уровня духовного развития как этносов, народов и обществ, так и всего человечества. Ведь история всего процесса духовного развития человечества показывает, что самые высокие культурно-художественные его достижения связаны с теми творцами ценностей, которые творили на базе тех образных систем и того художественного языка, который естественно вырабатывался в процессе духовной жизни народов. Недаром же создателями почти всех известных литературных языков становились выдающиеся поэты и писатели, также как языков всех пластических искусств скульпторы, художники и архитекторы, черпавшие и вдохновение и мастерство из тайников народного мастерства. Само ведь слово искусство родилось из греческого понятия мастер любого своего дела, мастер-искусник. А передача искусности последующим поколениям с момента возникновения человечества всегда была первейшей заботой всех старших поколений родов, племен, этносов, народов и обществ. Всегда опыт высшего мастерства, то есть высшие знания в совокупности с высшими умениями, а потом и с высшим осознанием ответственности за свое дело относились в первую очередь к достижениям людей, которые продолжали жить и обогащаться все новыми и новыми поколениями. И историческая значимость эпох или периодов исторического развития человечества определялась и определяется теми ценностями, которые становились высшими проявлениями совокупности знаний и умений, проявлявшихся в любом творчестве людей, не только одаренных природными задатками, но людьми, развившими на их основе выдающиеся способности и потому названные талантливыми или в самом крайнем и редком случае гениальными людьми. Результаты деятельности таких людей обязательно попадают в арсенал высших достижений и ценностей человечества, в каком бы виде человеческой деятельности или способе жизнедеятельности они не создавались. Сегодня ни у кого не вызывает сомнения тот факт, что в этот арсенал естественно попадают произведения, предметы и продукты из сфер народных культуры и искусства и высокопрофессиональных или элитарных культуры и искусства. Только и только такого уровня творения ума и рук человеческих и становятся позже времени их создания классическими, то есть образцовыми, если не идеальными творениями искусства.

Разумеется, эти ветви культуры и искусства практически никогда не делают погоду, то есть не являются не определяют социокультурную и социохудожественную динамику. Однако без них вообще не может быть никакой культурной и художественной динамики. Без них исчезает перспектива культурного и художественного развития человечества. Если когда-нибудь настанет эпоха всеобщего господства массовой культуры и искусства, наступит крах в духовном развитии: ни в познании мира (в науке), ни в его осмыслении (философия), ни в моральных отношениях и взаимодействиях людей (мораль, этика), ни во взаимодействиях человека с природой, ни в художественном и эстетическом творчестве (эстетика) не будет никакой динамики — только и только застой и смертоносное заболачивание жизни. Уверен, что человечество никогда до этого не опустится, сколь бы не старались все средства массовой информации, столь отравляюще действующие на сознание масс вместе с американской массовой культурой. Залог этому и наличие у всех народов их почвенной динамичной и вечно совершенствующейся культуры. В ней заключена основная энергия культурного и художественного развития человечества, инициирующая развитие всех ветвей культуры и искусства, до какой бы степени не нарастали в XXI и последующих веках интегративные процессы движения к единству всех народов, стран и континентов.

¹ См.: Палехова О. А. Монофтонгизация дифтонга (культовое местоимение в диалоге с миром). // "ПОЛИГНОЗИС", 2000, № 3. С. 128-145

² Бычков В. В., Бычкова Л. С. XX век: предельные метаморфозы культуры. // "Полигнозис", 2000, № 3. С. 82

³ См. Милоков П. Н. Очерки по истории русской культуры. Т. 1. М., 1993. С. 66-121

⁴ Стасов В. В. Статьи и заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания. В 2-х т. Т. 1. М., 1952. С. 81

⁵ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т.2. М., 1964. С. 638-648

⁶ См.: Бадер О. Н. Каповая пещера. М., 1965; Ларичев В. Е. Прозрение. М., 1990; Лот Анри. В поисках фресок Тассили. М., 1965

⁷ См.: Культура Древнего Рима. Т.1. М., 1985. С. 15-17

⁸ Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций. М., 1991. С. 5.

⁹ См. там же. С. 36

¹⁰ См. Гуревич А. Я. Категории Средневековой культуры. М., 1972.

¹¹ См.: Теплиц Ежи. Кино и телевидение США. М., 1966.

¹² Цит. по кн. Е. Теплица. С. 264-265

¹³ Ясперс Карл. Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 289-290

¹⁴ Там же. С. 308-309

Глава II

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
ИССЛЕДОВАНИЯХ

ШАПИНСКАЯ Е. Н.

Трудности в изучении современности хорошо известны. Как часто утверждают, познать можно лишь то, что в каком-то смысле завершено... Знание всегда приходит на сцену опыта слишком поздно.

С. Кошор¹

Массовая культура к концу XX века стала не только важнейшим фактором современного социума, но и пространством рефлексии и теоретизирования в самых различных областях социогуманитарного знания. Поскольку сами традиционные академические дисциплины не находятся в неизменном состоянии — их рамки раздвигаются, растут междисциплинарные связи, появляются новые дисциплины и методы — трудно определить какую-либо превалирующую область знания, в которой проблемы массовой культуры разработаны наиболее полно и тщательно. Кроме того, принимая во внимание тенденцию к отказу от метанарративов в постсовременном анализе феноменов культуры и общества, вряд ли стоит пытаться выстроить некую общую теорию массовой культуры, скорее можно говорить о теоретическом плюрализме в изучении этой стороны современной культуры. Те теоретические подходы и перспективы, в рамках которых анализируется массовая культура, также весьма разнородны и зачастую представляют собой частный случай в применении более общего подхода (к примеру, структурализм и семиотика в изучении массовой культуры). Поэтому задача, которую мы ставим перед собой в этой статье, — это попытка систематизации и описания уже весьма многочисленных теорий массовой культуры, которые, начиная с 30-х гг. XX века, заняли прочное место в культурологической и социологической мысли Запада, хотя в отечественной традиции массовая культура так и не стала предметом систематического научного исследования. Можно по пальцам перечислить серьезные научные исследования, посвященные проблемам массовой культуры, причем, по вполне понятным причинам, большинство из них весьма тенденциозны и ставят задачу не столько объективного исследо-

вания, сколько идеологически выдержанной критики. Несмотря на то, что в постсоветский период массовая культура осознается как несомненное “присутствие” в нашем повседневном существовании, как весомый фактор формирования ценностных структур социума, как важнейшая область экономической жизни и “культурного производства”, академические исследования продолжают обходить стороной все многообразие феноменов, входящих в пространство массовой культуры. Возможно, обращение к исследованиям массовой, или, по принятой в западной литературе терминологии, популярной культуры послужит определенным стимулом к построению теории массовой культуры в российском контексте. Это тем более важно с точки зрения потребности в такой теории в области образования, менеджмента, журналистской деятельности, прикладной социологии, где вопросы массовой культуры стоят перед профессионалами в этих областях как насущная проблема.

Перед тем как переходить к обзору наиболее репрезентативных теорий массовой культуры, хотелось бы обозначить концептуальные границы терминов, которыми мы будем оперировать, поскольку они являются полисемантическими, а различные исследователи вкладывают в них разные смыслы. Наиболее распространенными терминами, применяемыми в западной литературе, являются “массовая” и “популярная” культура, причем они также не имеют четкого семантического разграничения. Нередко под массовой культурой понимается культура массового общества, что означает историческую ограниченность этого типа культуры, связанного с массовым распространением технологий тиражирования культурных текстов. В то же время массовая культура может рассматриваться как культурная универсалия, обозначающая одну из областей культуры, которая принимается большим количеством населения, в противоположность элитарной культуре. В этом значении чаще употребляется слово “популярная”. Несмотря на то, что в теориях, которые мы будем рассматривать, не существует терминологического единства, мы будем понимать массовую культуру как исторический феномен, сложившийся в эпоху индустриализации и особенно расширившийся в период роста информационных технологий. С социологической точки зрения массовая культура — это культура массового общества, оформившегося в этот период. Под популярной же культурой мы будем понимать область культуры, которая приемлема и понятна большинству населения в любую историко-культурную эпоху, которая обладает своими эстетическими особенностями и находится в сложном комплексе взаимодействий с другими культурными пластами (элитарной, народной).² Понимая всю условность такого деления, мы

будем его придерживаться с целью разграничения исторически обусловленного и универсального аспектов исследуемого пласта культуры. Поскольку перед нами стоит задача обзора теорий массовой культуры XX века, то оба понятия будут переплетаться, в массовой культуре индустриального, постиндустриального и информационного общества заключен и пласт популярной культуры, но его взаимодействие с другими культурными областями является более сложноструктурированным, чем это было в эпоху, предшествующую “постмодернистскому состоянию” культурного плюрализма и фрагментации.

Несмотря на то, что дебаты по вопросу о сущности массовой, народной и популярной культуры уходят своими корнями в эпоху Просвещения, особой остроты они достигли в 20-е гг. XX века, когда получили широкое распространение технологии массового реплицирования произведений искусства и возникли такие массовые культурные формы как кино и радио. Именно это время и характеризуется возникновением теоретического интереса к проблемам массовой культуры.

В рассмотрении современной массовой и популярной культуры можно выделить три основных аспекта, которые объединяют самые разнообразные проблемы и вопросы, касающиеся этой области культуры.

1. Кто или что определяет популярную культуру. Каковы источники ее возникновения — коренятся ли они в потребностях народа или же налагаются сверху, определяясь властными интересами?

2. Каково влияние индустриализации и коммерциализации на популярную культуру? Каковы судьбы популярной культуры в эпоху массового производства?

3. В чем состоит идеологическая роль популярной культуры? Существует ли она для индоктринации людей или же является сферой сопротивления доминирующим интересам?

Все эти вопросы, несмотря на их значимость для современности, уже были разработаны в 20-е и 30-е годы нашего столетия, когда вопросы массового общества и его идеологии стали особенно остро в связи с возникновением и распространением фашизма, и продолжают разрабатываться вплоть до нашего времени. Во многом различные теории или подходы вырабатывают и свое собственное понимание массовой культуры, связанное с общетеоретическими положениями того или иного исследовательского направления.

Среди многочисленных исследовательских направлений и подходов, оформившихся в течение XX столетия, некоторые, возможно, представляют уже скорее историко-культурный интерес, но большинство не утратили своей актуальности и до настоящего

времени. Несмотря на то, что теоретические направления и методологии изучения массовой культуры часто непосредственно связаны с более широкими исследовательскими пространствами, в которых массовая культура предстает как один из аспектов современного культурного мира, все же можно говорить о становлении исследований массовой культуры как дисциплине, занимающей вполне заметную нишу и в социологии культуры, и в эстетике, и в теории культуры. Среди наиболее репрезентативных направлений в этих исследованиях можно выделить:

- Теории массовой культуры как культуры “массового общества”, возникшего в результате процессов индустриализации и урбанизации, заменившей собой традиционные формы народной, или “популярной” культуры.

- Исследования Франкфуртской школы, ставящие в центр понятие культурной индустрии, гарантирующей устойчивость капитализма.

- Структурализм, в рамках которого массовая культура рассматривается как выражение универсальных и неизменных социальных и ментальных структур.

- Марксистские и неомарксистские теории, согласно которым массовая культура представляет собой форму доминантной идеологии.

- Теория феминизма, делающая акцент на патриархальную идеологию как основу массовой культуры.

- Постмодернизм, который видит в формах массовой культуры воплощение радикальных перемен в роли масс медиа, стирающих грань между имиджем и реальностью.³

Совершенно очевидно, что обзор, даже самый обобщенный, всех этих направлений, займет гораздо больший объем, чем это возможно в рамках отдельной статьи, поэтому мы остановимся лишь на небольшой части материала, который представляется нам необходимым исходным пунктом для понимания как социокультурной значимости изучения массовой культуры, так и динамики становления ее теорий во всем их разнообразии.

Массовая культура как культура массового общества Теории культурного модернизма

Во многом толчком к изучению массовой культуры послужили те изменения в технологии, которые столь драматично повлияли на судьбы культуры — изобретение фотографии, выход кинематографа на культурную сцену, развитие радио и телевидения. Сам факт, что искусство и культура стали репродуцироваться в

широчайших масштабах (проблема, детально разработанная В. Бенямином в его работе “Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости”) создал ряд проблем для традиционных идей относительно роли культуры и искусства в обществе. Введение принципов массового производства в область культуры означало, что культурные артефакты можно было рассматривать как любой другой массово производимый продукт. Это означало, с точки зрения критиков массового общества и массовой культуры, что такие культурные продукты как фильмы не могли рассматриваться как искусство, поскольку они не имели ауры подлинных и аутентичных произведений искусства. В то же время их нельзя было отнести к народной культуре, так как они, в отличие от фольклорных жанров, не исходили от людей и не могли отражать их опыта и интересов. Проблемы этого нового типа культуры связывались ее исследователями с изменением социальных структур и культурных порядков в индустриальную эпоху. Новый тип общества — “массовое общество” — имел свою культуру, воплощавшую ценности и жизненные стили широчайших слоев населения.

Большое влияние на формирование теории массового общества оказали идеи Дж. Бентама, который одним из первых понял природу нового индустриального общества и выделил в качестве его основной черты чистую массу населения, громадное количество людей, которое составляло это общество, постоянно возрастающая в новых городах. В своей знаменитой доктрине утилитаризма он объявил, что все социальные решения должны приниматься только с точки зрения полезности, которую он понимал как наибольшее благо для наибольшего количества людей. Наивысшее социальное благо приравнивалось им к общему счастью, которое понималось как материальное благополучие.⁴

Последователи Бентама пришли к выводу что необходимо собирать факты об обществе, чтобы можно было определить на основе рационального принципа и социальных исчислений направление дальнейшего развития. Это направление исследований до сих пор имеет большое влияние и отражается в преобладании эмпирических исследований и количественных методов в анализе средств массовых коммуникаций.

Теория массового общества рассматривает популярную культуру как массовую, т.е. принадлежащую массовому обществу. Основным моментом в ее становлении является процесс индустриализации и урбанизации, который имел разрушительные последствия для культуры. Возникновение крупномасштабного и механизированного промышленного производства, рост густо населенных городов привели к дестабилизации предшествующих ценнос-

тных структур, объединявших людей. Разрушение связанного с землей сельского труда, деревенского тесного сообщества, упадок религии, секуляризация, связанная с верой в науку, распространение механического и отчужденного заводского труда, установление моделей жизни в большом городе, отсутствие моральной основы — все это лежит в основе массового общества и массовой культуры.

Важнейшей характеристикой массового общества является атомизация индивидов. Это означает, что общество состоит из людей, связанных подобно атомам, индивид становится оторванным от сообщества, в котором он может найти свою идентичность. Происходит спад в социальных связях и институтах, которые могли бы помочь индивиду (деревня, церковь, семья). В результате в массовом обществе люди атомизированы социально и морально. Д. Рисмэн поясняет это как переход от типа личности, ориентированной “изнутри” к типу личности, ориентированной “извне”.⁵

“Массовое общество”, “массовый человек” — эти понятия становятся определяющими для исследований массовой культуры первой половины XX века, склонных видеть ее особенности в специфике социальных структур и меняющегося под влиянием новых технологий общего характера культуры. Уже в 30-е годы для изучения массовой культуры и массовых видов искусства характерна общая предпосылка, что искусство является в той или иной мере политическим. Проводятся исследования массовой культуры потребления, которые связывают ее с характером общества в целом.

Важную роль в теоретическом осмыслении форм массовой культуры на раннем этапе сыграли труды К. Ливиса и Ф. Ливиса. Если рассматривать их с точки зрения общекультурного контекста, эти теории вполне входят в рамки литературного модернизма, находящегося в первые декады XX века в поре своего расцвета. Ф. Ливис был уверен в ведущей роли литературной критики в решении кризиса культуры XX века. Он стремился к установлению единого стандарта для всей английской литературы, канона произведений, которые воплощали бы истинные ценности жизни и литературы. Взгляды Ливиса основываются на необычайно высокой оценке роли культуры (под которой он подразумевает элитарную культуру просвещенного меньшинства) в жизни общества. Недаром он обращается к теории своего предшественника М. Арнольда, который в своей работе “Культура и анархия” (1869) подчеркивал ценность элитарного центра вкуса и разума, способность меньшинства удерживать культурные ценности.⁶ Работа Ф. Ливиса “Массовая цивилизация и культура меньшинства” (1930)⁷ стала манифестом литературного модернизма и декларацией неприятия

массовой культуры. Согласно Ф. Ливису, определяющее истинную культуру меньшинство в начале XX века оказывается в кризисе. Оно сталкивается с враждебным окружением, будучи отрезанным от сил, которые правят миром, на его месте как культурного центра возникает ложный центр. В чем же причина этой потери авторитета, этого смещения системы ценностей? Ее Ф. Ливис видит в американизации культуры, выражающейся в стандартизации, в управлении массовым производством из-за океана, в проникновении массовых вкусов во все области массовой культуры — прессу, рекламу, вещание, кино. Особенно показателен в этом смысле успех голливудского кино. Согласно Ливису, фильм является важнейшей формой рекреации в современном мире, так как предполагает влияние дешевых эмоциональных приемов, создающих иллюзию подлинной жизни. Причиной этого влияния является акцент массовой культуры на визуальное, проявляющийся и в бестселлерах (к примеру, в столь популярном в те годы “Тарзане”), что ведет к меньшей активности других чувств и способностей, в особенности чтения, являющихся более плодотворными для культуры и интеллекта.⁸ В самых распространенных формах массовой культуры — кино и вещании — заложена модель пассивного восприятия, стандартизации. В рекламе Ф. Ливис также видит опасность, так как через нее осуществляется массовый психологический контроль над аудиторией. Пафос работы Ливиса направлен против легких удовольствий, доставляемых широкой публике разнообразными формами массовой культуры — бестселлерами, газетами, фильмами, вещанием, рекламой — в которых превалирует визуальность с ее способностью к гипнотизму. Все это не внушает Ливису надежд на лучшее будущее культуры, напротив, он склонен к пессимистической оценке перспектив культурного развития, а его единственной надеждой остается возможность возвращения внимания, уважения и авторитета культурной элиты.

В фундаментальном труде “Художественная литература и читающая публика” (1932)⁹ К. Ливис предлагает свою теорию того, как происходит процесс воздействия современной культуры на публику. Она начинается с исторической модели, в которой элитарный центр унифицированного общества продуцировал богатую и удовлетворительную культуру. Это искусство и культура были в широком смысле понятны и морально значимы, доставляли удовольствие населению, в том числе и не принадлежащему к элите. Находясь внутри ее языка и основных предпосылок, оно могло разделять ее нарративную жизнь. Такое общество было невозможно без единого и религиозного взгляда на историю и природу, где человек был частью понятной вселенной и владел общим пространством и языком.

На определенном этапе элита нуждалась в народе, точно так же, как народ нуждался в элите. Прототипом такого общества была эпоха Шекспира. С конца XVII в. это единое общество раскалывается под влиянием новых факторов (казнь короля, распространение науки и приход капитализма.) Появляются совершенно новые формы культурной жизни и выразительности, сосредоточенные, в основном, в метрополисе. Главным медиумом стала проза, а формой роман. Это общество повернулось в сторону коммерческой культуры, которая одержала верх над лучшими человеческими устремлениями. В течение XIX в. книга стала ведущей формой товара. Для того, чтобы быть массово производимой, она должна была быть написанной на высокой скорости, иметь низкую себестоимость, обладать взаимозаменяемостью частей и находиться в ряду других производителей и продуктов, адресованных различным уровням рынка. Анализируя популярные триллеры, приключенческие и эротические романы, К.Ливис показывает насколько проста их внутренняя машинерия.¹⁰

В теории К.Ливис рассмотрены также процессы культурного потребления и показано, что обе стороны “культурной сделки” — производитель и потребитель —являются взаимозависимыми. Она создает образ типичного члена читательской публики, который ищет фантазии, возбуждения, действия, которых так не хватает в скучной размеренности его повседневности и работы. Типичная читательница ищет такие же фантазии, касающиеся эмоционального удовлетворения и романтических устремлений. Читатель стремится прожить свою эмоциональную жизнь за счет романиста, поскольку современная городская жизнь лишает человека всякого творческого импульса.

Развивая свою теорию, Ф. Ливис в работе “Культура и окружающая среда” (1932)¹¹ выделяет основные характеристики современной культуры. По его мнению, она носит полностью коммерческий характер. Современные медиа проникнуты ложью и обманом. Эти идеи развиты в работах Д.Томпсона в применении к рекламе и к газетной продукции, где показано, как газеты разрушают гражданское сообщество, чтобы получить богатство и власть.¹²

Наиболее известными продолжателями этой традиции во второй половине XX века являются Р.Вильямс и Р.Хоггарт. В своей, ставшей классической работе “Пользование грамотностью” (1957)¹³ Р.Хоггарт разделяет мнение Ф.Ливиса о современной культуре, но считает, что обычные люди обладают энергией сопротивления перед лицом оупляющего воздействия масс медиа. Кроме того, Р.Хоггарт находит в современной культуре ряд моментов, обладающих политической силой, духовной энергией и жизненностью.

Он показывает, как можно оценивать и проводить различие в потоках историй, исходящих из масс медиа, подчеркивая, таким образом, противоречивую природу медиа.

На первый взгляд, позиции представителей культурного модернизма, критикующих культуру, порожденную массовым обществом, кажутся неприменимыми к социокультурной ситуации конца XX века, сформировавшейся во многом под влиянием волны постмодернистских течений, столь драматично изменивших весь облик культурной жизни. Но если мы проанализируем работы Ф. и К. Ливисов с точки зрения проблем культуры сегодняшнего дня, мы увидим, что в этих работах содержатся многие моменты, вполне актуальные и для современных исследований массовой культуры. Среди них можно выделить следующие:

- Популярная литература и массовая культура являются источником дешевых и общедоступных удовольствий для массовой публики, которая нуждается в удовлетворении потребностей, сформированных урбанизацией и разрушением мелких сообществ.

- Массовую культуру нельзя анализировать как подлинную, или аутентичную литературу и культуру.

- Дешевые и легкодоступные удовольствия бестселлера, легкой и танцевальной музыки привели к чрезмерной, всепроникающей эротизации современной массовой культуры.

- Эти удовольствия являются пассивными, они не требуют активного участия воспринимающего.

- Эти удовольствия ведут к чрезмерному увеличению роли визуального элемента, который на самом деле является нижестоящим по отношению к чтению.

- С точки зрения воспитания, образование должно быть всегда направлено против массовой культуры. Необходимо сопротивление культурному плюрализму и релятивизму в эстетическом суждении.

Несмотря на то, что культурный плюрализм стал основополагающей тенденцией на рубеже веков, все же нередко можно слышать голоса и мнения, во многом созвучные идеям “культурного модернизма” Ливисов и критиков массового общества. Говоря об этой критике, нельзя не упомянуть столь важную фигуру как Х. Ортега-и-Гассет (1883-1955), который создал одну из наиболее резко критических концепций массового общества. Мы не будем останавливаться на его взглядах подробно, так как они хорошо известны и достаточно подробно проанализированы в отечественной литературе. Все же необходимо остановиться на основных положениях его теории. Общество, по его определению, — это динамическое объединение меньшинства и масс. Если меньшинство

состоит из лиц, обладающих определенными признаками, то масса — это набор лиц, не отличающихся ничем особенным. Массы — это “средние люди”. В своей работе “Восстание масс” (1930)¹⁴ испанский философ утверждает, что для нынешнего времени характерны банальность и посредственность, которые уверены в своем праве на это и навязывают свои черты другим. Он выделяет такие признаки массового человека как “беспрепятственный рост жизненных запросов” и “безудержную экспансию собственной натуры”, а также “врожденную неблагодарность ко всему, что сумело облегчить ему жизнь”.¹⁵ Массовая культура направлена на удовлетворение требований и вкусов массового человека. В работе нашли свое выражение опасения автора за судьбы культуры, которой угрожает “тирания большинства”. Для Ортеги как большевизм, так и фашизм были симптомом узурпации власти “массовым человеком”, что содержит опасность для культуры, так как “массовый человек культурой не обзавелся”. Быстрый рост населения и профессиональная специализация, которая сформировала массового человека, ослабили культурный консенсус и подорвали современную цивилизацию, что, по мнению Ортеги, ведет к неустойчивости и краху культуры в целом. Идеи испанского философа перекликаются с теориями массового общества К.Мангейма, Э.Фромма и Х.Арендт.

Если Ортега-и-Гассет делает акцент на социальную природу массовой культуры, О. Хаксли (1894-1963), известный английский писатель, анализирует специфику массовой культуры как эстетического явления, хотя также связывает ее с ростом значимости массы в обществе. В статье “Искусство и банальность” (1923) он раскрывает причины успеха массовой культуры — узнаваемость и доступность. Кроме того, общество нуждается в постоянном подтверждении великих истин, хотя делается это массовой культурой на низком уровне и безвкусно. Дело в том, что спрос на массовую культуру растет очень быстро, а хороших художников никогда не может быть достаточно, поэтому этот спрос удовлетворяется плохими художниками. Кроме того, в лоне старых традиций, в механизации труда коренится распространение форм отдыха и рекреации, лишенных творческого начала. Наш век, по мнению Хаксли, породил беспрецедентную по своему размаху массовую культуру. Массовую в том значении, что она создается для масс, а не массами (и в этом заключается вся трагедия). Эта массовая культура наполовину состоит из банальностей, изложенных с тщательной и скрупулезной достоверностью, наполовину — из великих бесспорных истин, о которых говорится недостаточно убедительно, от чего они кажутся ложными и отвратительными.

Как мы видим, в исследованиях массовой культуры, проходя-

щих в традиции “культурного модернизма” и критически настроенных по отношению к массовой культуре, основной оппозицией является противопоставление культуры элитарной и массовой, культуры большинства и меньшинства. То, что эта бинарная оппозиция не является до сих пор лишь исторической инстанцией в проблематике массовой культуры, можно видеть, обратившись к работам одного из виднейших современных исследователей культуры П.Бурдьё.¹⁶ Проблемы элитарной и популярной культуры исследуются П.Бурдьё с точки зрения категории вкуса, которая, согласно его мнению, является социально обусловленной и институционально сконструированной категорией. Образовательная система, основанная на социальных различиях, создает то, что Бурдьё называет эстетической диспозицией, которая и определяет культурные предпочтения и вкусы и ценности человека в области искусства, причем это соответствует месту человека в социальной иерархии.

Социологические исследования, проведенные Бурдьё среди групп населения с различным уровнем образования и различным социальным положением, показывают, каким образом “культивированные диспозиции” и культурная компетентность проявляются в типе потребляемых культурных продуктов и в способе их потребления. Они варьируются в соответствии с категорией агентов и областью, в которой они применяются, начиная с наиболее “легитимных” областей, таких как живопись или музыка, и кончая наиболее личными, такими как одежда, мебель или пища, а внутри “легитимных” областей — в соответствии с “рынками”, академическими или неакадемическими, в которые они могут быть помещены. В результате исследования были установлены два важных факта. С одной стороны, существует тесное отношение, связывающее культурные практики с “образовательным капиталом” и социальным происхождением, с другой — при равных уровнях образовательного капитала вес социального происхождения в системе объяснений практик и предпочтений увеличивается по мере удаления от наиболее “легитимных” областей культуры. Образовательные квалификации являются адекватным показателем школьной “индоктринации”, то есть продолжительности школьного образования, гарантируют культурный капитал в той мере, в какой он наследуется от семьи или приобретается в школе. Таким образом, показателем культурного уровня становится “количество знания и опыта в сочетании с умением говорить о них”. Через образовательные квалификации обозначаются некоторые условия существования — те, которые составляют предпосылку получения квалификации, а также эстетической диспозиции, наиболее жесткого условия вступления в мир “легитимной” культуры.

Любое “легитимное” произведение задает нормы своего восприятия и определяет как единственный легитимный способ восприятия тот, который предполагает определенную диспозицию и компетентность. Это означает, что задается определенная норма восприятия для всех агентов. В то же время можно установить, являются ли эти диспозиции компетентности дарами природы или же продуктами обучения и воспитания и выяснить условия неравного классового распределения способности к восприятию “высокой” культуры.

По мнению Бурдые, невозможно провести сущностный анализ эстетической диспозиции, который основан на рассмотрении объектов, социально предназначенных в качестве произведений искусства, то есть требующих эстетической интенции, способной конституировать их как таковые. Такой анализ, вынося за скобки институциональный аспект проблемы, не принимает во внимание коллективного и индивидуального генезиса этого продукта истории, бесконечно репродуцируемого образованием, и не выделяет историческую причину, которая подлежит необходимости института. Если произведение искусства — это то, что требует быть воспринято как эстетическое, и если каждый объект, естественный или искусственный, может быть воспринят эстетически, то можно прийти к выводу, что эстетическая интенция создает произведения искусства. Внутри класса искусственно созданных объектов, определенных в оппозиции к естественным объектам, класс художественных объектов определяется тем фактом, что их необходимо воспринимать эстетически, т.е. с точки зрения формы, а не функции. Эстетический способ восприятия “в чистом виде” соответствует определенному способу художественного производства. Так, если продукт художественной интенции утверждает абсолютную первичность формы над функцией (постимпрессионизм), это требует “чистой” эстетической диспозиции, которая раньше требовалась лишь условно.

Современный зритель должен репродуцировать первичную операцию, при помощи которой художник произвел этот новый фетиш. Взамен он получает как никогда много. Наивный эгибиционизм выставляемого напоказ потребления — ничто по сравнению с способностью “чистого” взгляда, который отделяет эста от толпы. В этой связи Бурдые обращается к концепции культуры Х. Ортеги-и-Гассета. Он опирается на положение Ортеги о враждебности массы новому искусству, “антинародному” по своей сущности.¹⁷

Бурдые различает два взгляда на искусство — “чистый” и “наивный” и считает их противоположными типами видения, осно-

ванными, соответственно, на популярной и высокой эстетике.¹⁸ Отношения дистинктивности не являются лишь случайным компонентом эстетической диспозиции. “Чистый” взгляд предполагает разрыв с обычным отношением к миру, который носит социальный характер. Х. Ортега-и-Гассет приписывает современному искусству систематический отказ от всего человеческого, то есть от страстей, эмоций и чувств, которые обычные люди вкладывают в свое существование. Отказ от “человечного” означает отказ от всего обычного, легкого и непосредственно доступного. Интерес к содержанию репрезентации, который приводит к тому, что прекрасным называют репрезентацию прекрасных вещей, уступают место дистанции, отчуждению. Таким образом, утверждает Бурдьё, “чистый взгляд” может быть определен в сравнении с “наивным” взглядом, а популярная эстетика определяется по отношению к “высокой” эстетике. Нейтральное описание любого из этих противоположных типов видения невозможно.

Таким образом, утверждает Бурдьё, “чистый взгляд” может быть определен в сравнении с “наивным” взглядом, а популярная эстетика определяется по отношению к “высокой” эстетике. Нейтральное описание любого из этих противоположных типов видения невозможно.

В своем анализе популярной эстетики Бурдьё подчеркивает, что она основана на подтверждении связи между искусством и жизнью, что предполагает подчинение формы функции, на “отказе от отказа”, который является отправным пунктом высокой эстетики, то есть явного отделения повседневной диспозиции от эстетической. Враждебность рабочего класса и слоев среднего класса, обладающих наименьшим культурным капиталом, к формальным экспериментам, проявляется в отношении к театру, живописи, кино, фотографии. В театре и кино популярная аудитория любит сюжеты, которые развиваются логически и хронологически в направлении к счастливому концу и идентифицирует себя скорее с простыми сюжетами и персонажами, чем со спорными и символическими фигурами и действиями, с загадочными проблемами “театра жестокости” и т.п. Это отторжение происходит не из-за незнакомости, а по причине глубоко укорененного требования участия, которому не удовлетворяет формальный эксперимент. Популярные вкусы рассматриваются как знак вытеснения, отторжения непосвященных. Характер высокой культуры предполагает ледяную торжественность великих музеев, роскошь оперных театров, декор концертных залов, что создает дистанцию, отказ от коммуникации, предупреждение против соблазна фамильярности. Напротив, популярные развлечения предполагают участие зрите-

ля, а также коллективное участие публики в празднике, причиной которого оно становится.

Эта популярная реакция является полной противоположностью отдаленности, равнодушию эстета, который, апроприируя какой-либо из объектов популярного вкуса, вводит дистанцию, разрыв — меру своей отдаленной дистинктивности, путем смещения интереса с содержания, сюжета или персонажа на форму. Относительная оценка специфических художественных эффектов несовместима с погружением в непосредственную данность произведения. Эстетическая теория так часто рассматривала отдаленность, незаинтересованность, равнодушие как единственный способ признать автономность произведения искусства, что мы стали забывать, что они означают отказ от серьезного восприятия. Создалось убеждение, что вкладывание слишком большой страсти в творения разума наивно и вульгарно, что интеллектуальное творчество противостоит моральной целостности или политической последовательности.

Популярная эстетика представляет, по утверждению Бурдьё, негативную противоположность кантианской эстетике. Последняя стремится отделить незаинтересованность, единственную гарантию эстетического качества созерцания, от заинтересованности чувств, которая определяет приятное, и от заинтересованности разума, которая определяет добро. По контрасту, в массовой культуре каждый имидж выполняет функцию и соотносится с нормами морали или с удовольствием во всех суждениях. Эти суждения являются реакциями на реальность репрезентируемой вещи или на функции, которые могла бы выполнять репрезентация. Так, фотограф может репродуцировать ощущение ужасов войны просто показав их. «Популярный натурализм узнает красоту в образе красивой вещи или, реже, в красивом образе красивой вещи».¹⁹

То, что теоретические положения, разработанные исследователями массовой культуры первых декад XX века, находят отголоски у современных авторов, можно видеть в анализе доставляемого искусством чувства эстетического удовольствия, обусловленного социальным статусом воспринимающего произведение искусства. «Самолегитимирующее воображение счастливого меньшинства» становится предметом анализа столь влиятельного философа как С. Лангер. В ее исследовании мы видим постоянное воссоздание кантианской темы антиномии чистого удовольствия и наслаждения чувств. «В прошлом массы не имели доступа к искусству. Музыка, живопись и книги были удовольствиями, доступными богатым. Можно было бы предположить, что бедные, простые люди получали бы такое же удовольствие, если бы у них был шанс.

Но теперь, когда все могут читать, ходить в музеи, слушать великую музыку, по крайней мере по радио, суждение масс об этих вещах стало реальностью, и таким образом стало ясно, что великое искусство не является непосредственным чувственным удовольствием. Иначе оно, подобно печеню и коктейлям, лъстило бы как необразованному, так и культивированному вкусу.”²⁰

Таким образом, ранние теории массовой культуры находят отзвук в современных исследованиях, переносящих акцент с социальной обусловленности культурных явлений на анализ их эстетических особенностей, основанных на все той же дихотомии “популярного” и “высокого”.

Теория культурного производства: исследования массовой культуры Франкфуртской школой

Еще одним теоретическим источником многих современных теорий массовой культуры явились исследования Франкфуртской школы социальных исследований и Института социальных исследований, которые проводили эмпирические исследования популярной и массовой культуры.

Франкфуртская школа социальных исследований была создана в 1923 г. с целью проведения исследований и развития критической теории. Ее основатели были интеллектуалами, которые в своей работе стремились показать социальные противоречия, лежащие в основе капиталистического общества этого времени, и разработать теоретическую критику этого общества. Общий вывод, к которому пришли представители Школы, заключается в том, что массовая культура имеет силу, способную вызвать конформизм, сдерживать реакции потребителя в инфантильном, статическом состоянии, манипулировать ими с помощью ложных обещаний или “либидинальных gratifications”. Все теоретики Школы считают, что существует глубокий разрыв между прошлой и современной, популярной культурой. Наряду с институциональными изменениями в индустриальном обществе происходят и когнитивные изменения, причем наиболее значительным из них является потеря индивидуальности. В современном процессе производства культура создается при помощи совместного специализированного усилия, сравнимого с процессом промышленного труда. В процессе восприятия индивид находится под влиянием толпы, а объект познается через своего “двойника”, а не через истинную сущность. Среди наиболее видных представителей этой школы можно назвать Т. Адорно (1903-1970), М. Хоркхаймера (1895-1973), В. Бенямина (1892-1940) и Г. Маркузе (1898-1978).

В 40-х гг, спасаясь от гитлеровских репрессий, представители Франкфуртской школы переезжают в Америку, что во многом повлияло на анализ популярной культуры и масс медиа.

Основные положения, выработанные в рамках Школы, относительно проблем массовой культуры, основывались на критике Проекта Просвещения, основанного на вере в человеческий разум и научный прогресс. Согласно ученым Франкфуртской школы, это не только не принесло людям свободы, но обернулось фашистским кошмаром. Общее воздействие культурной индустрии является, по мнению Адорно, антипросвещенческим, так как она основана на массовом обмане и порабощении сознания.

Критика проекта Просвещения тесно связана с теорией современного капитализма и культурной индустрии, созданной теоретиками Франкфуртской школы в 40-е гг. Эта теория отказывается от ложных надежд на освобождение с помощью разума, но в то же время содержит в себе критику марксизма. Отличие от марксизма заключается в основном в перемещении акцента в исследованиях с чисто экономических проблем на функционирование культурных институтов в капиталистическом обществе. Тем не менее, сам термин “культурная индустрия” показывает общую марксистскую установку теоретиков Франкфуртской школы, которые дополняют марксизм теориями культуры и идеологии.

Трактовка проблем популярной культуры теснейшим образом связана с пониманием современного капитализма и его контроля над культурной индустрией, оказывающей мощное влияние на умы и действия людей. Важнейшей особенностью культурной индустрии является товарный фетишизм, сущность которого раскрывается Адорно в примере о билете на концерт Тосканини — потребитель в действительности обожает деньги, которые он заплатил за билет. “Истинный секрет успеха — это всего лишь отражение того, сколько уплачено за продукт на рынке”.²¹ Смысл этого утверждения тесно связан с марксовым определением товарного фетишизма, определенного социального отношения между людьми, которое принимает, в их глазах, фантастическую форму отношения между вещами. Идея Маркса относительно того, что в капиталистическом обществе меновая стоимость всегда преобладает, становится центральной в концепции капиталистической культуры Адорно. Он расширяет анализ Марксом товарного фетишизма и обмена на сферу культурных товаров или продуктов. Культурные продукты вполне вписываются в общую систему товарного производства, они производятся для рынка и имеют своей целью быть купленными на рынке. Таким образом мы ценим стоимость билета, а не само представление, поскольку мы являемся

жертвами товарного фетишизма, в котором социальные отношения и культурные ценности объективируются в денежной форме.

Адорно не исследовал проблемы массовой культуры в какой-либо отдельной работе, однако он рассмотрел целый ряд связанных с ней положений в таких трудах как “Философия современной музыки” (1948), “Диалектика просвещения”, “Авторитарная личность” (1960).²² Он полагал, что массовая культура оказывает отрицательное влияние на “высокое” искусство, которое он называл автономным, или независимым, остающимся верным своим собственным требованиям, несмотря на давление рынка. Оно стремится отмежеваться от массового искусства, но часто теряет свою потенциальную аудиторию. Коммерциализация искусства для Адорно нестерпима, но еще более негативную роль, чем коммерческое искусство, играет искусство “псевдоавтономное”, которое под видом “прогрессивного” угождает низменным вкусам публики из корыстных побуждений. Примером такого искусства является, согласно Адорно, музыка И. Стравинского, в частности “Весна священная”. Стравинский обращается, по мнению Адорно, к идее примитивного и роли инстинкта, использует “заученную простоту” народных мелодий, “соблазняя” аудиторию шоком “мрачного страха”, играя на ее групповых инстинктах и подсознательных страхах. Для Адорно музыка Стравинского — это проявление массовой культуры, окрашенное в тона тоталитаризма.

Одной из основных особенностей массовой культуры и искусства является отсутствие в них присущей высокому искусству ауры. Это понятие, как было указано выше, разработано В. Беньямином, по мнению которого современная технология механического воспроизведения открыла новую эпоху в чувственном восприятии. “Аура” произведения искусства, по Беньямину, — это его уникальное существование во времени и пространстве, его аутентичность. При механическом воспроизводстве произведение искусства рассеивается, превращаясь во множество копий, что означает потерю аутентичности как меры ценности или даже как значимого понятия в искусстве. Это происходит по причине разрушения временной и пространственной индивидуальности произведения искусства, потерей им своего контекста и места в континууме традиции. Подъем массовой культуры совпал с распространением копий произведений высокого искусства широкой публике, что привело к уничтожению катарсиса.

Несмотря на это, Беньямин высоко ценил демократический потенциал массового искусства в отношении масс, которые могут сами оценивать произведения искусства и испытывать чувство коллективного наслаждения. Отсюда вывод Беньямина о том, что ис-

куство механического воспроизведения является единственно социально значимым искусством, что лишь оно может принести новые идеи большинству людей. Общий вклад технологии воспроизводства в культуру противоречив. С одной стороны, она механизмирует процесс культурного производства, что ведет к отчуждению. С другой, новое искусство усиливает индивидуальность на новой основе.

В отличие от Бенямина, назвавшего массовую культуру “пострауратичной”, Адорно отрицает всякую связь прошлого и настоящего в культуре. Он считал, расходясь с традиционной марксистской теорией, что искусство больше не является частью надстройки — оно может или непосредственно вступать в производственные отношения (массовая культура), или же показывать эти отношения в истинном свете (“автономная культура”).

Представители франкфуртской школы, в особенности Г. Маркузе, который много лет прожил в Америке, рассматривают устойчивость капиталистической системы как результат ее способности создавать материальное процветание и консьюмеризм, причем важную роль в этом процессе играют создание и удовлетворение “ложных потребностей”, благодаря которым люди бессознательно примиряются с капиталистической системой, гарантируя тем самым ее устойчивость и непрерывность. Идея принятия рабочим классом капиталистической системы является одной из центральных в теории популярной культуры Франкфуртской школы и тесно связана с понятием ложных потребностей, разработанной наиболее детально в трудах Г. Маркузе.²³ Это понятие связано с предположением о том, что у людей должны быть истинные нужды, чтобы быть творческими, независимыми, автономными, чтобы жить свободно и думать самостоятельно. Но в современном капитализме эти истинные потребности не могут быть удовлетворены, поскольку на них постоянно накладываются ложные потребности, необходимые для выживания системы. Но люди не сознают, что их истинные потребности остаются неудовлетворенными, а культивация ложных потребностей теснейшим образом связана с ролью культурной индустрии, которая культивирует ложные потребности и подавляет истинные.

Вклад представителей Франкфуртской школы в развитие теории массовой культуры трудно переоценить. Они предложили новый взгляд на культуру как один из видов “идеологической надстройки”, имеющей материальное содержание. Начав со следования марксистским позициям, они создали собственную концепцию культурного производства как вида производства, разделяющего все его основные особенности, функцией которого было “успоко-

ение масс, с тем, чтобы те, кто получает реальную пользу от капитализма, а именно буржуазия, могла получать прибыль и внушать себе, что они и есть представители цивилизации”.²⁴ Франкфуртцы отошли от традиционного марксистского подхода, утверждая неизменно коммерческий характер массовой культуры. Разделяя это убеждение с Ливисами, они пришли к иному выводу — единственный путь избежать корруптирующего влияния массовой культуры заключается в трансформации средств производства, что, конечно, недоступно индивидам и должно быть связано с классовой борьбой. Не питая иллюзий относительно реалистичности ее перспектив и будучи критически настроенными к учению ленинизма, они все же не признавали искусства, единственной целью которого было утешение в жизненных разочарованиях. По утверждению Адорно, “искусство всегда было и есть силой протеста человека против давления доминирующих институтов”.²⁵ С этой точки зрения, только “высокое” искусство способно заключать в себе “критику существующего порядка вещей, картину того, как он мог бы быть улучшен и призыв к человечеству и его хранителю — интеллигенции — никогда не уходить в конформизм и смирение”.²⁶ Такой вывод, несомненно, сближает позиции Франкфуртской школы с идеями “культурного модернизма”, но, с другой стороны, он получил весьма неожиданное развитие в современных теориях популярной культуры, где она рассматривается не как пространство конформизма, но как зона производства сопротивления. Этот взгляд наиболее подробно разработан в работах Дж.Фиске, посвященных популярной культуре, в которых бросается вызов понятию культурного производства как доминанты культурной жизни и выдвигается концепция популярной культуры как создания всего народа. Отталкиваясь от понятия культурного производства, он приходит к переосмыслению его как только одной части культурного процесса. “Чтобы стать частью популярной культуры, товар должен заключать в себе интерес для народа. Популярная культура — это не потребление, это культура... — живой, активный процесс, который может развиваться только изнутри и не может быть навязан сверху или извне”, — утверждает Дж.Фиске.²⁷

Семиотический анализ популярной культуры

Если теории “культурного модернизма” и Франкфуртской школы, а также более поздние исследования, разрабатывающие или модифицирующие те или иные их положения, основываются, прежде всего, на анализе состояния культуры и общества, процессов социокультурной динамики, то приобретшие большую попу-

лярность уже во второй половине XX века структуралистские исследования культуры основаны, прежде всего, на методе, стремятся не столько к определению сущности массовой культуры, сколько к нахождению оптимального способа ее анализа. Одним из наиболее иллюстративных примеров исследования текстов массовой культуры в русле структурализма и семиологии можно считать проведенный У.Эко анализ романов Я.Флеминга о Джеймсе Бонде.²⁸ У.Эко (р.1932), один из ведущих представителей современной семиотики, а также автор известных романов “Имя розы” и “Маятник Фуко” был одним из первых исследователей, который обратил серьезное внимание на проблемы популярной культуры в то время, когда большинство интеллектуалов не считали ее достойной академического изучения.

В своем исследовании романов о Джеймсе Бонде Эко стремится установить инвариантные правила, управляющие нарративной структурой этих романов, которые гарантируют как их популярный успех, так и их привлекательность для более ограниченной и культивированной аудитории. Эти романы представляют собой форму популярной культуры, основанную на структуре правил, которые гарантируют ее популярность. Для Эко эти правила сравнимы с “машиной, которая функционирует на основе четкого набора единиц, управляемых жесткими правилами их сочетания. Присутствие этих правил объясняет успех саги о “007” — успех как у массового читателя, так и у более утонченного”.²⁹ Эта “нарративная машина” на определенном уровне бессознательного связывается с желаниями и ценностями популярной аудитории, поскольку каждый элемент, из которых она состоит, каким-то образом связан с “восприимчивостью” читателя.

Прежде всего Эко конструирует серию оппозиций, на которых основаны романы. Эти оппозиции, весьма сходные с бинарными оппозициями К.Леви-Строса, могут комбинироваться друг с другом и являются “непосредственными и универсальными”. Их взаимодействие означает, что комбинация, ассоциация и репрезентация каждой оппозиции может в определенной степени варьироваться от романа к роману. Тем не менее, они формируют инвариантную структуру оппозиций, которая определяет нарративы и обеспечивает романам популярность. Эти оппозиции включают отношения между персонажами романов (например, Бонд и злодей или женщина), отношения между идеологиями (между либерализмом и тоталитаризмом, “свободным миром” и Советским Союзом) и отношения между различными типами ценностей (например, жадность — идеалы, любовь — смерть, лояльность — предательство и т.д.). Эти отношения разрабатываются определенными

ми персонажами, отношениями между ними и разворачиванием всей истории. Например, Бонд в его отношениях с злодеем представляет преимущество свободного мира над Советским Союзом и победу шанса над планированием. Но в любом случае подлежащая структура оппозиций остается одной и той же. Эко прослеживает природу этой структуры и ее трансформации в сюжетных линиях романов о Бонде.

Другим важным моментом в анализе Эко является идея относительно существования определенной структуры последовательности эпизодов, подлежащей романам. Роман, учитывая правила комбинации пар оппозиций, рассматривается как последовательность “ходов”, основанных на коде и составленным по заранее зафиксированной схеме. Эту схему можно представить таким образом:

А. М. дает задание Бонду

Б. Злодей появляется перед Бондом

В. Бонд дает первую проверку злодею или злодей дает первую проверку Бонду

Г. Женщина показывается Бонду

Д. Бонд овладевает женщиной

Е. Злодей захватывает Бонда

Ж. Злодей мучает Бонда

З. Бонд побеждает злодея

И. Бонд поправляется и наслаждается женщиной, которую он затем теряет.

Эта схема является инвариантной в том, что каждый роман должен содержать все эти элементы или “ходы”. Этого требует нарративная структура романов и этим объясняется ее популярный успех. Тем не менее, эти базовые элементы не должны появляться в данной последовательности. Эко показывает большое количество возможных вариаций. В этом смысле парадигматические отношения более важны, чем синтагматические. Последовательность может менять, но структура остается неизменной.

Согласно Эко, именно сочетание этих двух структур бинарных оппозиций и заранее рассчитанных “ходов” объясняет популярный успех романов. Случайные же черты играют роль в успехе романов у более утонченных читателей. “Читатель оказывается погруженным в игру, фрагменты и правила которой ему знакомы — а возможно и завершение — и получает удовольствие просто от следования минимальным вариациям, путем которых победитель достигает своей цели”.³⁰

Структурализм Эко утверждает универсальный характер структуры, которая подлечит романам о Бонде и объясняет их популярность. Эко рассматривает нарративную структуру этих ро-

манов как современную вариацию на универсальную тему борьбы добра и зла, которые и формируют основную бинарную оппозицию. В этом смысле романы о Бонде можно сравнить со сказками, в которых рыцарь (Бонд) по приказу короля (М) отправляется с заданием сразить дракона (Злодея) и спасти даму (Женщину). Оба типа истории предполагают трансформацию основных элементов, воплощенных в бинарной оппозиции между Добром и Злом, причем именно их универсальность гарантирует популярный успех. Как романы о Бонде, так и сказки имеют успех, потому что они являются универсальными в их подлежащей связи с вечным конфликтом между Добром и Злом. Таким образом, популярный успех романов о Бонде объясняется тем, что массовая аудитория, сама того не зная, “настроена” на универсальные темы, которые присутствуют в них. Тем не менее, есть и другие читатели, которые прекрасно осознают механизм романов и способны понять более тонкие аллюзии в работах Флеминга. Эко считает, что читатели романов Флеминга представляют собой культурно стратифицированную аудиторию, разделенную между массовым читателем и культурной элитой. Он находит в текстах те элементы, которые привлекательны для культивированного вкуса, в частности сходство между описанием внешности Джеймса Бонда и типичного байронического героя. Культивированный читатель находит эстетическое удовольствие в том, чтобы следить, как “чистота примитивного опыта” переводится в современные термины, и которые аплодируют Флемингу, культурному человеку, одному из них. Структурализм ведет Эко к утверждению о том, что структура романов позиционирует определенные типы читателя, массового и элитарного, с точки зрения различных типов привлекательности — элементарного примитивизма и культурной утонченности. Интересно, что в конечном итоге Эко осознает важность читателя, которые в своем прочтении не детерминированы структурами текста. Он утверждает, что, “поскольку декодирование сообщения не может быть установлено его автором, но зависит от конкретных обстоятельств восприятия, трудно догадаться, чем является или станет Флеминг для своих читателей”.³¹ Но без этой верификации в чем смысл анализа, проведенного Эко? Если он заключается в восприятии романов их читателями, которое определяет их значение, тогда в чем смысл определения их инвариантных структур бинарных оппозиций, В чем ценность структурного анализа, если культурные смыслы возникают в “обществе, которое читает”, в конкретных обстоятельствах восприятия? Эти обстоятельства предполагают социально и исторически специфические паттерны культурного производства и потребления и не опреде-

ляются инвариантной структурой нарратива или логикой бинарных оппозиций. Если предположить, что влияние универсальной структуры не определяет то, как люди читают тексты, которые она порождает, то, значит, сама ценность структуралистского анализа ставится под вопрос. Однако сам Эко начинает с утверждения, что идентифицировать эту структуру — значит объяснить популярность исследуемых текстов. Несомненно, здесь происходит некоторое замешательство в вопросе роли читателя или аудитории. Определяется ли прочтение аудиторией подлежащим структурным принципом или же оно связано с социальными, культурными и историческими контекстами аудиторий? С этой проблемой постоянно сталкиваются все структуралисты и семиологи

Феминизм и популярная культура

Если структуралистский анализ массовой культуры является одним из аспектов применения методов структурализма к области культуры, претендующим на универсализм подлежащих “глубинных структур”, выступающих в текстах массовой культуры как набор вариаций, теория феминизма, также уделившая большое внимание анализу массовой культуры, прямо связывает ее с социальным контекстом эпохи. В то же время эти исследования отражают и развитие самой теории феминизма, и становление такой значительной области современных исследований культуры как гендерные исследования, в которых проблематике массовой культуры уделяется весьма значительное место.

Особо важным периодом в истории феминистского анализа популярной культуры представляются 50-е гг., поскольку начиная с этого времени феминистская теория все больше обращается к проблеме того, как женщины представлены в популярной культуре и в медиа и рассматривают их репрезентации как несправедливые, эксплуататорские и связанные с более широким контекстом гендерного неравенства и угнетения.

Поскольку феминизм является внутренне неоднородным течением, можно выделить в нем три основные направления, которые связаны с изучением массовой культуры:

- Либеральное, направленное против неравенства и эксплуатации в репрезентации женщины в массовой культуре и медиа и стремящееся к легальным способам изменения этой ситуации

- Радикальное, которое рассматривает интересы мужчин и женщин как фундаментально несхожие и рассматривает контроль и репрессию по отношению к женщинам как важнейшую историческую форму социального разделения и угнетения

· “социалистическое”, которое связывает неравенство женщин с анализом капиталистического общества и видит возможности изменения существующей ситуации только с изменениями самого капиталистического строя.

В последние годы существует тенденция к размыванию границ между этими направлениями, и современный феминизм сочетает в себе либеральный взгляд на гендерные структуры власти с попыткой создать новый тип анализа массовой культуры, учитывающий женскую аудиторию, а также принимающий во внимание другие социальные различия (класс, раса, этничность).

Для феминизма характерно критическое отношение как к самой популярной культуре с ее маргинализованной или стереотипизированной репрезентацией женщины, так и к исследованиям, ведущимся в этой области с точки зрения господствующих патриархальных установок. По мнению феминистских теоретиков, академические исследования, так же как и сама популярная культура, исключают, игнорируют или тривиализуют женщину как социальную категорию. Вместо этого в рамках феминизма разработан подход к массовой культуре, учитывающий как женскую аудиторию, так и специфику репрезентации женщины в медиа.

Отношение, созданное в популярной культуре и медиа к женщине, можно обозначить термином “символическое уничтожение женщины”.³² Он раскрывает, каким образом культурное производство исключает, маргинализует, тривиализует или игнорирует женщину, которая представлена в форме стереотипа, основанного на сексуальной привлекательности и занятии домашним трудом. Такие репрезентации женщин служат укреплению преобладающего разделения труда по половому признаку и ортодоксальных концепций фемининности и маскулинности. “Символическое уничтожение женщины” подтверждает ее судьбу и роль как жены, матери и домохозяйки в патриархальном обществе. Женщины социализируются в выполнении этих ролей путем культурных репрезентаций, подчеркивающих их “естественность”.

Феминистская критика утверждает, что репрезентация женщин в популярной культуре и медиа игнорирует, тривиализует, маргинализует или исключает женщин и их интересы. Стереотипы репрезентации основаны на сексуальной привлекательности и выполнении домашней работы. Женщины “символически уничтожаются” медиа путем отсутствия или тривиализации.

Многочисленные контент-анализы подтверждают эту стереотипизацию женских образов в популярной культуре, а экспериментальные исследования, проводимые в русле социальной психологии подтверждают гипотезу относительно того, что медиа явля-

ются агентом социализации. Считается, что медиа утверждают стереотипы сексуальных ролей, поскольку они отражают господствующие социальные ценности и поскольку производители медиа — мужчины — находятся под влиянием этих стереотипов.³³ Однако это отражение касается не реального состояния общества, а того, каким оно хотело бы себя видеть. Если что-либо не представлено положительно, оно подвергается символическому уничтожению (как это происходит в случае репрезентации женщин).

Медиа должны следовать принципу отражения, чтобы привлечь наибольшее число потребителей. Это особенно наглядно в случае телевидения, что показывают многочисленные исследования: программы доминируются мужчинами, женщины представлены неадекватно, они редко показаны в одной профессиональной группе с мужчинами и не слишком компетентны. Это изображение некомпетентности основано на принижении и тривиализации. Символическое уничтожение женщины подчеркивается и в телевизионной рекламе, которая также основана на квази-отражательном принципе.

Что касается прессы, в частности женских журналов, ситуация здесь несколько иная, хотя символическое уничтожение присутствует и здесь. Женские журналы более быстро реагируют на социальные изменения и нацелены на более определенную группу читателей, отсюда меньшая стереотипизация половых ролей, хотя в целом роль женщины остается ограниченной.

В целом можно сказать, что репрезентация мужчин и женщин в популярной культуре и в медиа соответствует культурным стереотипам, которые служат для воспроизводства традиционных половых ролей. Мужчины обычно показываются как господствующие, агрессивные, авторитетные, исполняющие несколько важных и разнообразных ролей, которые требуют профессионализма, рациональности и силы. Женщины же, напротив, изображаются как подчиненные, пассивные, маргинальные, исполняющие ограниченное количество неинтересных и ограниченных заданий, связанных с их сексуальностью, эмоциями или домашним хозяйством. Таким образом подчеркивается “естественный” характер половых ролей и гендерного неравенства. Популярная культура и медиа не показывают нам реальной жизни женщин, она предлагает своим потребителям суррогатный фантастический мир, а вовсе не тот, в котором они живут.

Одной из наиболее распространенных областей массовой культуры, привлекающей внимание представителей феминистского направления является реклама и образы женщин в ней. Именно реклама дала большой материал для контент-анализа и показала,

что женщины представлены в ней как “сексуальные объекты”, как домохозяйки, матери, в то время как мужчины выступают в роли авторитета. На основании контент-анализа 170 рекламных роликов, проведенного в США в 1981 г., исследователи делают вывод, что отношение к женщинам в рекламе вполне соответствует символическому уничтожению. Реклама отражает доминантные социальные ценности — женщины не имеют значения, кроме как в доме, и даже там мужчина знает лучше, что показано в преобладании мужского закадрового голоса в рекламе “женских” продуктов.³⁴ Ситуация почти не изменилась и в конце 90-х гг.

Проблема взаимоотношения гендера и массовой культуры наиболее подробно исследована в работах Т.Модлески.³⁵ Она ставит под вопрос сам язык анализа массовой культуры. Основной момент в ее исследованиях заключается в том, что гендер является фундаментальной значимой категорией для анализа популярной культуры и имеет особое значение для понятия массовой культуры. Ее точка зрения противопоставляется тем исследованиям популярной культуры, в которых гендер рассматривался как дополнительный элемент или аспект анализа, в то время как Модлески утверждает, что то, что мы думаем и чувствуем по поводу массовой культуры теснейшим образом связано с понятием фемининности.³⁶ Согласно распространенному мнению, массовая культура — это сфера женского, в то время как высокая культура ассоциируется с маскулинностью. Примером этого может служить нижестоящий статус женщин-писательниц уже в XIX веке, ассоциация женщины с культурой потребления, в частности чтения, в то время как мужчина приравнивается к производству и письму. Таким образом, создается оппозиция творческого, производительного маскулинного начала и потребительского женского. Модлески подвергает критике саму структуру, оперирующую на бинарном принципе, в котором привилегированными являются маскулинность и искусство за счет фемининности и массовой культуры.

Высокая культура
(искусство)

Маскулинность

Производство

Работа

Интеллект

Активность

Письмо

Массовая культура
(популярная культура)

Фемининность

Потребление

Досуг

Эмоция

Пассивность

Чтение

Можно предположить, что опасения критиков массовой культуры по поводу пассивности ее потребителей являются также и

опасениями по поводу феминизации этой аудитории, что, согласно Модлески, показывает, насколько важное место занимает гендер в понимании популярной культуры.

Проведенный нами обзор некоторых теорий и концепций массовой культуры, возникших в первые десятилетия XX века и продолжающих оформляться по сей день, далеко не полон и весьма фрагментарен. Но сама эта недостаточность показывает на избыток теоретического материала, который нуждается в подробном изучении, как диахроническом, так и синхроническом. Некоторые моменты этих теорий уже стали историей, но многое, даже в ранних концепциях, находит свое преломление и отражение в сегодняшних исследованиях. Рамки данной статьи не позволили автору рассмотреть столь важную тему как взаимоотношение модернистских и постмодернистских тенденций в изучении массовой культуры и те значительные изменения по отношению к массовой культуре, которые выявляются в постмодернистской теории. Тем не менее, уже сам временной, проблематический и методологический разброс рассмотренных нами концепций показывает большой потенциал и перспективность такого рода исследований, необходимость переосмысления многих теоретических положений с точки зрения отечественного социокультурного контекста и создания современной теории массовой культуры.

¹ Connor S. Postmodern Culture. Oxford UK, Cambridge, USA. P.3

² Если мы ограничиваем область этой универсальной категории ее актуализацией в XX веке, можно применить описательное определение, данное Д.Хебдиджем: “Популярная культура — это специфический набор артефактов, общедоступных фильмов, дисков, одежды, телепрограмм, средств передвижения и т.д.”. — См.: Hebdidge, D. Hiding in the Light: On Images and Things. L. 1988

³ К этому перечню можно добавить как стоящую несколько особняком теорию культурного популизма, хотя она связана и с “марксистским модернизмом”, и с постмодернизмом. См.: Strinati D. An Introduction to Theories of Popular Culture. L.-NY, 1997. P.255

⁴ См.: Ryan A. (ed.) Utilitarianism and Other Essays: J.S. Mill and Jeremy Bentham. L., 1987. P.66

⁵ Riesman D. The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character. New Haven, 1961. P.15

⁶ См. Arnold M. Culture and Anarchy. Cambridge, 1932

⁷ Leavis F.R. Mass Civilisation and Minority Culture. L., 1930

⁸ Здесь, несомненно, Ф.Ливис проявил большую прозорливость в отношении направления развития культуры в сторону визуального, что стало вполне очевидным в конце XX века, когда все области культуры приобретают все более визуальный характер. См.: Visual Culture. Ed. Ch. Jenks. L.-NY., 1995

⁹ Leavis Q.D. Fiction and the Reading Public — L., 1932

- ¹⁰ Это положение вполне применимо к современной книжной и видео-продукции, для обозначения которой даже существует специальный термин — “formulaic” — “формулярный”.
- ¹¹ Leavis F. and Thompson D. *Culture and Environment*. Chatto and Windus, 1932
- ¹² Thompson D. *Voice of Civilization* (1942), *Between the Lines* (1947)
- ¹³ Hoggart R. *The Uses of Literacy*. Penguin, 1957
- ¹⁴ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. *Эстетика. Философия культуры*. — М., 1991
- ¹⁵ Там же. С.319
- ¹⁶ См.: Bourdieu P. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. — L., 1994.
- ¹⁷ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. *Эстетика. Философия культуры*. — М., 1991. С.220
- ¹⁸ Подробнее о концепции популярной эстетики П.Бурдьё см.: Шапинская Е.Н. Формирование эстетического сознания в контексте современной массовой культуры // *Современные концепции эстетического воспитания*. — М., 1998
- ¹⁹ Bourdieu P. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. L., 1994. P.41
- ²⁰ Langer S.K. *On Significance in Music*. — In: *Aesthetics and the Arts*. NY, 1968. P.183
- ²¹ Adorno T. *The Culture Industry*. L., 1991. P.34
- ²² Т. Адорно подводит итог своим исследованиям массовой культуры в статье “Пересмотр культурной индустрии”, в которой подчеркивает ее коммодифицирующее влияние на культуру, пронизывающую ее идеологию конформизма и препятствия, которая она ставит на пути освобождения человека. См.: Adorno T. *Culture Industry Reconsidered*. — In: *Culture and Society. Contemporary Debates*. Cambridge University Press, 1995. Pp. 275-282
- ²³ См. Маркузе Г. *Одномерный человек*. — Киев, 1995: Эрос и цивилизация. — Киев, 1996
- ²⁴ Inglis F. *Media Theory. An Introduction*. — Oxford, 1996. P.38
- ²⁵ Adorno T.W. *Minima Moralia: Reflections from a damaged Life*. New Left Books, 1974. P.224
- ²⁶ Inglis F. *Media Theory*. P.39
- ²⁷ Fiske J. *Understanding Popular Culture*. — Boston, 1989. P.23
- ²⁸ См.: Eco U. *The Narrative Structure in Fleming*. — In: *The Role of the Reader*. Bloomington, 1989
- ²⁹ Eco U. *The Narrative Structure in Fleming*. P.146
- ³⁰ U Eco. *The Narrative Structure in Fleming*. P.160
- ³¹ U Eco. *The Narrative Structure*. P.172
- ³² См.: Tuchman G. (ed). *Hearth and Home: Images of Women in Mass Media*.- NY, 1978
- ³³ См.: Van Zoonen L. *Feminist Perspectives in the Media*. — In: *Mass media and Society*. L., 1991
- ³⁴ Dyer G. *Advertising as Communication*. L.-NY, 1982
- ³⁵ См.: Modleski T. *Studies in Entertainment*. Bloomington, 1986
- ³⁶ См.: Modleski T. *Femininity as Mas(s)querade*. — In: *High Theory\ Low Culture*. Manchester, 1986

Глава III

МАССОВОЕ ОБЩЕСТВО В РОССИИ

(история, реальность, перспективы)

ЗАХАРОВ А.В.

Темы массового общества и массовой культуры очень актуальны для современной России. Общество испытывает сегодня шок от столкновения с массовой культурой в ее западном, “вестернизированном” варианте. Обозначился разрыв между развитием теории и запросами социальной практики. Отстает подготовка квалифицированных работников СМК и общественных учреждений, ученых, педагогов - которые могли бы с уверенностью работать в таких новых областях, как коммуникативные технологии, информатика, реклама, компьютерное искусство, дистанционное образование и др. Не определен и статус специалистов, занятых данными видами деятельности. По ряду причин, о которых будет сказано ниже, сами термины “массовое общество”, “массовая культура” еще не обрели устойчивого научного содержания. Недостает основанных на отечественных материалах фундаментальных научных исследований, которые давали бы целостную картину развития массовых процессов в прошлом и теперь.

И все же главной среди множества проблем сегодня представляется проблема выработки теоретического, социально-философского инструментария, с которым исследователи могли бы подходить к изучению массовых процессов в России. Когда начался и как проходил процесс формирования массового общества в нашей стране? В чем его особенности и отличие от однотипных процессов в странах Западной Европы, Америки, Азии? В данной главе делается попытка восполнить некоторые из обозначенных пробелов.

Прежде всего, необходимо уточнить некоторые принципиальные моменты, связанные с пониманием сущности массовой культуры. Вопреки широко распространенному мнению, понятие “массовая культура” *не должно рассматриваться как оценочная, эстетическая категория*. Это — не просто упрощенное или ухудшенное издание так называемой высокой культуры, а явление совершенно другого порядка. Вообще, в искусстве противоположность “высшего” и “низшего”, элитарного и массового не является абсолютной. В самой массовой культуре также можно выделить произведения, обладающие стилевыми признаками “высокого” или

“низкого” жанров, но еще более ей присуще отрицание подобных противопоставлений, преднамеренное смещение стилей¹. Относя то или иное явление к массовому искусству, мы характеризуем не его художественный уровень (который, в принципе, может быть достаточно высоким) и даже не культурно-образовательный уровень аудитории, для которой оно предназначено, а тот *общественный способ, каким оно создается, распространяется и используется*.

Можно сколько угодно восхищаться афоризмами Ф.Ницше, С.Кьеркегора, Т.Адорно, давшими убийственные характеристики массового искусства как “искусства толпы”, но это нисколько не приблизит к пониманию сущности явления. По-видимому, феноменологическая эстетика (как эстетика “индивидуального”, “неповторимого”) в данном случае вообще бессильна, ибо массовая культура находится “по ту сторону эстетического” — на стыке искусства, производства, политики, повседневной жизни.²

Перефразируя слова известного польского ученого и писателя-фантаста С.Лема, можно было определить массовое общество как “сумму социальных технологий”. Оно является, с одной стороны, результатом изменений в экономике, технике, средствах коммуникации, а с другой — выступает источником инновационных процессов в политике, культуре, формах социального общения. “Массовая культура” — это и не культура в строгом, собственном смысле слова, а *та форма, которую принимает культурное развитие в условиях индустриальной цивилизации, в условиях массового индустриального общества*. Примечательными особенностями массовой культуры являются ее *общедоступность, серийность, машинная воспроизводимость* и то, что она создает собственный *знаковый код*, символическую надстройку над структурами реальной повседневной жизни, которая многими миллионами людей воспринимается как полноценный эквивалент самой реальности.

Вопрос о датировке начала вхождения России в стадию массового индустриального общества, несомненно, является интереснейшим и очень важным, и не случайно вокруг этого вопроса идут научные дискуссии.³ Большинство исследователей склонны брать за точку отсчета начало XX века. На наш взгляд, это — не совсем верно фактически, и уж совсем неверно по существу, ибо при таком подходе Россия как бы искусственно выносится за рамки общемирового исторического контекста, противопоставляется Западу, где основы индустриальной цивилизации, как известно, начали складываться еще в середине XIX столетия.

Для истории массовой культуры в России большое значение имел период 40-х – 50-х гг. XIX века, который можно условно называть *периодом социальных предчувствий и пророчеств*. Массового

общества как такового в России еще не было, но мнение о нем уже активно формировалось как результат наблюдений за соответствующими процессами в Европе, и это мнение было не в его пользу. Именно в это время А. Герцен, испытавший острое разочарование от европейской демократической революции 1848-52 гг., написал: “Новейшее и последнее слово европейской культуры – это образованный хам”⁴. Тема обличения (буржуазной) мещанской пошлости, борьбы с обывательским сознанием сквозной нитью проходит через сочинения славянофилов, Н.Я. Данилевского, Ф.М. Достоевского. Не следует впадать в иллюзию относительно “антизападничества” этих авторов, равно как и последующих русских писателей-романтиков, народников: они восставали не против западной культуры в целом, которую они на самом деле хорошо знали и высоко чтили, а именно против ее *омассовленного* варианта – которого они ни понять, ни тем более принять не могли.

Очевидно, в каждой национальной культуре, испытавшей начальное потрясение от столкновения с феноменом массового общества, осмысление новых проблем начиналось с острой критики. Гипертрофированные негативистские оценки А. Герцена и русских “почвенников”, по всей видимости, играли ту же роль, что и сочинения Ф. Ницше в Германии или поэтов-символистов во Франции, Х. Ортеги-и-Гассета в Испании. Российская специфика оказалась, прежде всего, в том, что такое “восстание” крупнейших представителей интеллигенции “против масс”, причудливо переплелось с демократическими, народническими иллюзиями в отношении будущего собственной страны. “Массе” противопоставлялся *“народ”*, *“народность”*. В результате, сложился устойчивый отрицательный стереотип “Запад – массовая культура – мещанство”, который повлиял не на одно поколение русских социальных мыслителей и продолжает в какой-то мере действовать доньше.

Следующий очень важный исторический период – собственно *зарождение массового общества*. (80-е – 90-е гг. XIX века). Он тесно связан с пореформенным промышленным подъемом в России, строительством заводов и железных дорог, формированием единого всероссийского рынка, ростом национального и иностранного капитала. Решающим фактором, мимо которого никак нельзя пройти, в этот период явилось возникновение массового фабричного производства и массового потребителя. Создавались целые отрасли производства, обслуживающие новые (массовые) общественные потребности, например, “кузнецовский” фарфор, мебельные и бумагоделательные фабрики, мастерские по производству готового платья, винодельческие предприятия. Кстати сказать, качественный уровень этих изделий в то время был доста-

точно высок, ничуть не уступая европейскому, что и было засвидетельствовано организаторами многих международных промышленных выставок и ярмарок (включая, Нижегородскую). В художественных мастерских, открытых промышленником-меценатом С.Мамонтовым в Абрамцево, в Строгоновском училище осваивались азы нового вида искусства – художественного проектирования - и *зародились первые отечественные школы дизайна*. Появление дагерротипа и телеграфа сделали возможным выпуск многотиражных газет и иллюстрированных изданий. Открывалось множество частных типографий.

Необходимо подчеркнуть, что данные процессы не насаждались “сверху”, а *происходили вполне органично*, вырастая из толщи национальной жизни. Происходили поначалу малозаметные, касающиеся только части городского населения, затем все более масштабные изменения во всех сторонах повседневной культуры: в стиле архитектуры и формах одежды, манере общаться, художественных вкусах публики. Так, например, излюбленным местом общественного проведения времени у мужчин становится ресторан (трактир), которых в 80-е годы было открыто великое множество. Во многих губернских городах России учреждаются частные (коммерческие) театры и появляются профессиональные актерские труппы. Распространяются образцы бульварной литературы – детектив, приключенческая повесть, любовный роман – поначалу переводные, а затем и собственной, российской выделки. Среди фабричной молодежи, купцов и мещан, наряду с традиционными хороводами, становятся популярными кадрили, полька, вальс. Возникают профсоюзы, спортивные клубы, первые массовые политические и культурно-просветительские организации.

Заметным явлением в истории российской дореволюционной культуры были массовые городские гуляния конца XIX – начала XX вв. Имеется много подробных описаний и графических материалов, запечатлевших пеструю картину ярмарочно-праздничной, карусельной, балаганной, театральной, сусально-вульгарной, бесшабашно веселой жизни горожан этого периода⁵. Любимыми местами народных развлечений становились городская площадь, цирк, кинематограф. Существенно новыми моментами были: (пока еще временное, ограниченное ситуацией праздника) *стирание словных границ, небывалая зрелищность, синтез всех видов и стилей искусств*, начиная с традиционного народного лубка и раешника, до элементов заимствованной культуры, включая античную трагедию и комедию del-arte. В условиях, когда технические средства массовой коммуникации были еще несовершенны, эти общественные празднества являли собой *“своеобразную форму массовой ано-*

нимной коммуникации в их непосредственно личном виде”⁶. О том, какое глубокое впечатление они производили на современников, можно судить по мемуарам и реминисценциям в творчестве выдающихся деятелей русской культуры: А.Блока (“Балаганчик”), И.С.Травинского (“Петрушка”), Б.Кустодиева, М.Добужинского, В.Мейерхольда и др.

Открывалась новая эпоха, которая поначалу пьянила неожиданными, казавшимися безграничными возможностями самовыражения. Знаменательной чертой этой эпохи было появление множества манифестов: символистов и футуристов, К.Малевича, В.Иванова, А.Скрябина. Художникам будто не хватало отшлифованных профессиональным мастерством средств выражения, и они стремились выговориться “с запасом” на всю последующую жизнь. Общее ощущение прилива творческих сил, соединенное с ностальгией по уходящей “великой” эпохе, создавало неповторимую духовную атмосферу, где одновременно сосуществовали и интерес к иконе, и движение художников-передвижников, и академизм, и “Мир искусства”, и “Бубновый валет” с авангардом. Без учета этого момента нельзя правильно понять корни явления, получившего позднее название “Серебряного века” русской культуры, равно как и народнических иллюзий ряда ее деятелей.

Литературные и художественные критики 70-х – 80-х гг., прежде всего В.В.Стасов, четко зафиксировали исторический факт – появление в России *качественно нового зрителя, новой читательской и театральной аудитории*. Оценка этого факта в то время была сугубо положительной⁷. Авторы отмечали, что меняется социальная ориентация искусства: из салонного оно становится по-настоящему публичным, общезначимым; возрастает спрос на все виды художественной продукции и, соответственно, повышается социальный статус интеллигенции, уровень его творческой, личной свободы. Однако потребности новой (массовой) аудитории были еще слабо изучены. Она порой удивляла критиков видимым отсутствием “здорового смысла” и эстетической “незрелостью”. Например, когда в Москве одновременно проводились художественные выставки “академиков” и “передвижников”, массовая публика предпочитала любоваться не сценами из жизни простого народа, а возвышенно-мифологическими сюжетами и историческими полотнами “академиков”, выполненными в псевдо-классицистской манере. Публика желала не “правдивого”, а “красиво-го” искусства!

Корифеи российской культуры конца XIX – начала XX вв., за немногими исключениями, неверно оценивали значение собственной деятельности: *фактически участвуя в создании массовой куль-*

туры, они полагали, что продолжают развитие традиций народного искусства. Отрезвление наступило после первой русской революции 1905 – 1907 гг., когда выяснилось, что идеи “народа”, “народности” утратили объясняющую силу, а приходящие им на смену понятия “класса”, “партии” не оставляют места для романтической сентиментальности. Сильнейший выплеск негативной социальной энергии, сопровождавший первую русскую революцию, свидетельствовал о том, что ни “народ”, ни “масса” не оставляют шансов на воплощение просветительских чаяний интеллигенции – о народе-творце, народе-деятеле. “Новый русский человек”, о котором в конце предыдущего столетия говорилось с придыханием, повернулся некоторыми пугающими сторонами своего облика, о которых поведали миру Ф.М.Достоевский, Г.П.Федотов, Ф.А.Степун и др. авторы. В нем явственно проступали черты нигилизма, зародыши тоталитарного “вируса”. Российский массовый обыватель отличался от западноевропейского так же, как русский разночинец – от степенного новоевропейского буржуа – полным равнодушием к историческим корням и традициям, духовной бездомностью, бытовой и социальной неустроенностью, страстным желанием прислониться к любой властной “силе”, какой бы социально-политической окраски она ни была.

Российский философ и политолог А.А.Кара-Мурза обратил внимание на одну существенную особенность формирования массового общества в России⁸. В начале прошлого века в русской эмиграции активно обсуждался вопрос, почему при примерно одинаковых исходных политических условиях переход к буржуазности в Германии состоялся, а в России — нет. Разницу — и не без оснований — усмотрели в том, что в немецкой революции (при всех издержках) победила бюргерская “законопослушность”, в то время как в русской — “революционное историоборчество”. По-видимому, законопослушность европейского человека была во многом обеспечена постепенным превращением культуры гражданского общества в массовую потребительскую.

Культура объективно и неизбежно “омассовляется” и понижается с появлением индустриального общества современного типа. Главный вопрос состоит в том, *как низко она может опуститься*: до уровня срединной культуры цивилизованного общества, с его выработанностью правовых норм и рутинностью демократических механизмов и процедур, или просядет дальше — к беспомощным имитациям демократии и свободы, далее — к социальному хаосу и “войне всех против всех”, что в качестве компенсации и приводит к варварской форме “коммунальной сборки” — тоталитаризму. Какую форму примет “восстание масс” (термин Х.Ортеги-и-Гассета) —

нигилистического взрыва на манер российской революции или гедонистического массового потребительства западного образца? Это зависит от того, образуется ли массовое общество после (и на базе) развитого *гражданского общества* или “без него”. Если говорить о массовом обществе как об опоре цивилизации сегодня, то совершенно очевидно, что наиболее неустойчивая и опасная часть его находится там, где оно лишено исторически сформировавшего гражданского “скелета”. Приходится с сожалением констатировать, что такое массовое потребительское общество без гражданского “скелета” сформировалось именно в России.

После Октябрьской революции, особенно в 20-е – 30-е гг., процессы “омасовления” в обществе развернулись на качественно и количественно новой основе. Решающую роль при этом сыграли два обстоятельства. Первым из них явилось изменение общественно-политического строя и режима власти, провозгласившей себя “*властью масс*”, рабочих и беднейших крестьян. В отличие от западной массовой культуры, опиравшейся, в первую очередь, на “средний класс” и выражавшей его потребности, в советской России *массовая культура социально ориентировалась на потребности “нижнего класса”*. Отвергался набор ценностей западного общества – *достаток, индивидуальный успех, комфорт, благополучие семьи, стабильность, порядок* – которые были объявлены исторически бесперспективными, “мещанскими”. С другой стороны, этот тип массовой культуры был густо замешан на ценностях доиндустриального, традиционного общества, таких как *уравнительное распределение, коллективизм, трудовая взаимопомощь, жерственный аскетизм* и пр. Конечно, в СССР создавалась своя профессиональная и политическая элита, включавшая высокооплачиваемых работников культуры, инженеров, летчиков, профессуру, коммунистических чиновников. Они-то, в действительности, и были подлинными эпигонами и потребителями советской массовой культуры, — специфической заменой “среднего класса”. Однако экономическое, социальное положение этих групп было крайне неустойчиво. Полностью завися от властей, они подвергались систематическим “чисткам” и репрессиям вплоть до физического уничтожения. А поскольку многие представители так называемой советской интеллигенции имели генеалогические связи с дореволюционными “эксплуататорскими” классами, то они вдобавок ко всем прочим социальным унижениям должны были надевать на себя ханжескую маску “пролетариев умственного труда”.

Другим важным обстоятельством, ускорившим процесс формирования массового общества, стала начавшаяся в конце 20-х годов “*индустриализация*” страны. В ее ходе были задействованы

новые технические факторы: конвейерное производство, промышленное домостроение, автомобили, радио, авиация и пр. Конечно, советские массовые технологии целиком зависели от европейских и американских образцов. (Благо, что отказ от участия в международных соглашениях по авторским правам позволял беззащитно красть достижения западной технической мысли!) Указанные новшества применялись первым делом в общественно-государственной и военной сферах и уже во вторую – в бытовой. По уровню технического прогресса Советы, в целом, уступали Западу, но в некоторых областях, техника применялась весьма эффективно.

Важно отметить, что сходство технических решений в ряде случаев обуславливало *сходство внешних атрибутов стиля жизни, а также экспрессивных форм в искусстве* (пресловутый “советский фордизм”, оформление массовых празднеств, “производственный роман”, конструктивизм в архитектуре и т.п.) Впечатляющие примеры “совпадений” такого рода можно было наблюдать на международной выставке “Москва — Берлин”, проходившей в 1990 г. в Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина¹⁰. Близость к миру техники в советской России считалась престижной, создавалась характерная массовая мифология, в которой символические образы машин выступали одновременно как символы *власти и успеха*. Смешение индустриальных и политико-агитационных мотивов давало оригинальные образцы массового оформления искусства, например, во время уличных шествий ленинградские рабочие демонстрировали трехметровый сапог “Скорохода”, под каблуком которого корчился “буржуй”, или “Антанту”, усаженную в огромную галошу с клеймом “Красного треугольника”. Даже сакральная “Лампочка Ильича” не была отвлеченной метафорой — над головой плакатного вождя разливался электрический свет, наподобие нимба¹¹.

В эти годы в Советской России зарождается то, что можно было бы рассматривать как предтечу современного искусства PR, то есть *социальной технологии управления массами*. На историческую сцену выходит множество людей, которые, не будучи ни артистами, ни писателями, ни художниками, повсюду вмешивались и всеми порывались командовать. Массовик-затейник (по большей части местный профсоюзный активист) брал под контроль не только праздники, но и всю повседневную жизнь. Издавались сотни журналов и брошюр с названиями типа “Массовик”, “Массовый организатор”, “Массовая культурно-просветительская работа”. В советском обществе шел активнейший *процесс зарождения и “приручения” массы*¹². В этом процессе, направлявшемся “сверху” большевистской политической элитой, активно участвовали и не-

посредственные социальные “низы”, особенно молодежь.

В 40-е – 50-е гг. процессы “массовизации” общества протекали с не меньшей интенсивностью. Оглядываясь на прошлое, невольно задаешь себе вопрос: не был ли головокружительный “роман” с марксистской идеологией, “научным” социализмом, художественным методом “социалистического реализма” и пр. — пародийным вариантом модернизационной стратегии, породившей, в конечном итоге, своеобразный и отнюдь не совершенный тип массового общества? Можно спорить о цене, которая была заплачена за данный социальный эксперимент, о степени его гуманности или соответствия тенденциям мирового развития. Однако приходится признать, что советская эпоха не была простым “провалом” в истории, ибо кроме разрушительных задач она выполнила и эту созидательную миссию.

Подводя итог указанному историческому периоду, можно было бы сказать, что в СССР было создано *массовое общество мобилизационного типа* и соответствующая этому обществу массовая, или популярная, культура. По некоторым социальным параметрам она сближалась с западной, например, германской, американской (“голливудской”) культурой, по другим — разительно от нее отличалась. Попутно заметим, что массовое общество без демократии и гарантии прав личности как раз и называется — тоталитаризм¹³.

Очень интересно проследить, как в официальных советских документах и газетных публикациях менялось отношение к понятиям “масса”, “массовая культура”. Стоит напомнить, что в дореволюционную эпоху эти термины совсем не употреблялись: чаще писали о “народности” в искусстве, “народной культуре”. В 20-е – 30-е гг. отношение к ним кардинально меняется. Понятия “масса”, “пролетарская масса” употреблялись с *положительным знаком*. Эталоном такого словоупотребления стали широко известные в те времена ленинские слова: “Революционные массы — локомотивы истории”, “Массы заслуживают больше, чем зрелищ” и т.п. (Здесь “массовое” = “нашенское”, рабоче-крестьянское!) В писательских кругах, близких к руководству Пролеткульта, даже считалось хорошим тоном противопоставлять понятие “массы” понятию “народа”, которое считалось недостаточно “классово заостренным”, насквозь буржуазным. Ведь главным представителем народа в тогдашней России было крестьянство, а в каждом крестьянине, согласно большевистской логике, уживаются две натуры: труженик и собственник (читай — “капиталист”!) Следуя этой логике, пролеткультовские лидеры травили С.Есенина и других крестьянских поэтов, формировали “революционный” репертуар

театров, отбирали картины для художественных выставок. Очевидно, данная игра словами имела в своей подоснове политические мотивы – борьбу за господствующие позиции в управлении культурой (в частности, между сторонниками Н.Бухарина и троцкистами)¹⁴. В результате ряда последовательных разгромов и “прочисток мозгов” установилась амбивалентная система понятий. Были легализованы термины “массовая песня”, “массовая эстрада”, “советские массовые праздники”, но термин “массовая культура”, как обобщающая категория, использовался только в негативном смысле и применялся к “капиталистическому” обществу.

В качестве особого исторического рубежа необходимо выделить период 60-х – 70-х гг. Его иногда называют “периодом застоя”, имея в виду склеротические симптомы, наблюдавшиеся в экономике и политике, но в интересующем нас аспекте, такая характеристика совершенно не подходит. Наоборот, в этот период происходили очень важные изменения: *завершился переход от традиционного доиндустриального типа общества — к массовому индустриальному, от тоталитарного (мобилизационного) типа — к потребительскому.*

В 1960 г. в СССР сравнялась численность сельского и городского населения. В широких масштабах велось типовое индустриальное жилищное строительство, давшее возможность расселять коммунальные квартиры. Развивалось массовое телевидение, сначала черно-белое, а потом и цветное. В семьях рабочих и служащих появились такие предметы бытовой техники, как холодильники, стиральные машины, радиолы и магнитофоны, а в некоторых наиболее обеспеченных — личный автотранспорт. Все это делало население более автономным от коммунально-коллективистской сферы, а с другой стороны — более зависимым от рынка товаров массового потребления. Возникли и новые формы культурного проведения досуга: туризм, любительская фотография, молодежные и артистические кафе, клубы по интересам. Образовывались своеобразные зоны *дистанцирования* от публичного пространства власти, с характерными для них социолектами, символикой и ритуалами, например, широко известный КСП – Клуб Самодельной Песни. Такое замечательное явление, как творчество В.Высоцкого, также невозможно правильно понять и оценить, не принимая во внимание изменений, происходивших в бытовом укладе и массовом сознании советских людей.

Опираясь на выводы западных исследователей, в частности П.Бурдье, все эти факты можно истолковать в определенном смысле – как свидетельства формирования ориентированного на “средний класс” и рыночную экономику общества *массового потребления*.

ния¹⁵. В 60-е – 70-е гг. в Советском Союзе, фактически, этот процесс зашел уже далеко, хотя ни в каких статистических сводках и официальных документах он не фиксировался. Указанные изменения создавали значительные трудности для советских лидеров, которые в глазах миллионов людей утрачивали былой ореол духовных вождей, превращаясь в заурядных распределителей материальных благ. Несмотря на яростные филиппики против “потребительства” и мещанства, звучавшие почти в каждом выступлении Н.Хрущева и Л.Брежнева, уравнительно-аскетический идеал бесповоротно терял свою привлекательность. И все это происходило на фоне демонстрационного эффекта западного (потребительского) образа жизни, с которым советские люди стали активно знакомиться со времен первых московских международных фестивалей и промышленных выставок.

Говоря о причинах падения советского режима, чаще всего называют технические, экономические, политические причины, признают военно-стратегическое поражение в “холодной войне” с Америкой. К этому необходимо добавить, что *советский режим не смог найти достойного ответа на вызов новой культурной эпохи* – эры информационных, компьютерных технологий, глобальной коммуникации, формирующейся интернациональной массовой культуры. Политическая надстройка и идеология советского государства полностью морально устарели задолго до того, как оно распалось de-facto. Советская коллективистская система уже не могла удерживать в повиновении *массового индивида*, которого сама же породила. Вместе с тем, у советской правящей элиты появились новые претензии к уровню и качеству жизни, желание выделиться из толпы “совков” и обозначить свое социально-культурное превосходство, стремление конвертировать эфемерные привилегии власти в более осязаемые и прочные материальные ценности.

В постсоветском Российском обществе происходят сложные эволюционные процессы, которые невозможно однозначно оценить. Правильнее всего охарактеризовать его как общество *переходного (смешанного) типа*. С одной стороны, в массовом сознании продолжают действовать стереотипы, укоренившиеся за годы советской власти. С другой — активно внедряются образцы потребительской, рыночной культуры, импортируемой с Запада. И, наконец, среди столичной и провинциальной элиты, особенно среди молодежи, становятся все более популярными ценности постиндустриальной цивилизации. Как показали исследования Ж.Лиотара, Ж.Делеза, Э.Тоффлера и других теоретиков “постмодерна”, *постиндустриализм не отменяет основных сущностных признаков*

массового общества, но он изменяет форму, в которой массовое общество существует сегодня: “управляемая масса” сменяется “контролируемой массой”. Для сравнения необходимо пояснить, что к управляемой массе можно отнести людей, собираемых в церкви, армии, на фабрике, в кинотеатре, концлагере (экстремальный вариант). Такой тип классификации Делез называл “шизоидным”¹⁶. Для него характерны: *непосредственная физическая близость вовлеченных лиц*; жесткая иерархическая структура; высокая степень психологического “заражения”; личная идентификация с позицией лидера (авторитарность); восприятие всех окружающих через призму контрастного противопоставления “своих” и “чужих”. В противоположность этому, “контролируемая масса” создается, главным образом, с помощью СМК – прессы, радио, телевидения, рекламы, а также Интернет – и *не предполагает обязательного личного контакта индивидов*. Предоставляя большую личную свободу и избегая прямого насилия, постиндустриальное массовое общество воздействует на людей с помощью стратегии “мягкого соблазна” (“soft seduction”¹⁷ – Ж.Бодрийер), или “машин желания” (Ж.Делез и Ф.Гваттари).

Имеем в виду самые новейшие тенденции в массовой культуре, как у нас в России, так и на Западе, следует отметить следующие особенности.

- Широкую **экспансию визуальных форм и жанров**, которые повсеместно теснят “книжную культуру”. Телевизор и компьютер не только снижают интерес к чтению, но и создают новый режим восприятия, граничащий с пределом сенсорных возможностей человека. Визуальный образ, в отличие от печатного текста, “считывается” мгновенно и дорефлексивно, воздействуя на уровне подсознания. Если в начале XX века, “на заре” массового общества, визуальные искусства, такие как живопись, плакат, кино, фотография, в основном, отталкивались от *печатного слова* и строились как его визуальная репрезентация, то теперь (например, в постмодернистской поэзии) уже сам художественный текст строится по законам “*зрелища*”, с помощью приема “монтажа”¹⁸.

- Эффект “**срастания**” **общественного сознания со средствами массовой коммуникации** (Ж.Лиотар). Если еще 10 – 20 лет назад можно было говорить о некотором паритете культуры и СМК, о возможности общественного контроля за их деятельностью, то сегодня такие разговоры часто повисают в воздухе. Так называемая *четвертая власть* (которую, кстати, никто не выбирает!) из метафорической стала вполне реальной и могущественной силой. В этих условиях теряет смысл многолетняя дискуссия о том, кто виноват в плохом качестве массовой культурной продукции: СМК, “пота-

кающие” низменным человеческим инстинктам (секс, деньги, культ грубой силы) или массовая аудитория, формирующая “социальный заказ” на подобные произведения. Видимо, виновата не массовая культура как таковая, а *конкретные писатели, кинорежиссеры, продюсеры, журналисты, издатели*, которые эту культуру “производят” и которых необходимо подвергать компетентной профессиональной критике.

- **Кризис социально-культурной идентичности.** Глобальная система массовых коммуникаций выступает мощным фактором нивелировки культурных различий. Ответом на их наступление в XX и еще более в XXI столетиях является запрос на идентичность (национальную, религиозную, социально-групповую, личностную). Сегодня этой проблемой озабочены во всех странах мира, в том числе в индустриально развитых. Однако (странное дело!) попытки сконструировать новые идеологии по образу и подобию уже известных — или по “последнему слову науки”, как например, новую русскую “национальную идею”, оборачиваются крахом. Вместе с тем получают распространение идентификации парадоксального типа, например, предприниматель-коммунист, православный нацист. В “виртуальных сообществах”, из которых состоит Интернет, идентичность зачастую сводится к эфемерным условным знакам, вроде прозвища (“nick-name”) или пиктограммы из стандартного набора. Явление, которое мы в этих случаях наблюдаем, можно обозначить термином *игровая идентичность*: индивиды не “прилепляются” накрепко к определенным культурным образцам и традициям, а *свободно меняют их, подобно маскам*, в зависимости от конкретной коммуникативной ситуации. Современная массовая культура предлагает широкий выбор готовых образцов и стилей поведения. Люди выбирают на “символическом рынке” подходящие, по их мнению, образцы и пытаются имплантировать их в ткань своей повседневной жизни. Формирование социально-культурной идентичности происходит как “сверху”, так и “снизу”, в результате весь процесс, в целом, приобретает стихийный, непредсказуемый характер.

Вообще, массовая культура в ее новейшем, постмодернистском варианте рядом черт больше напоминает традиционную культуру доиндустриального общества, чем культуру начала XX века. В связи с этим возникает вопрос: не сбываются ли пророчества О.Шпенглера о “закате культуры”, о приходе “новых варваров”, “кочевников”, прошедших искус больших городов? Чтобы понять, о чем здесь идет речь, достаточно напомнить о таких явлениях, как возрождение мистицизма и мифотворчества, национальная ксенофобия, религиозный фундаментализм. В какой степени эти

явления можно считать новыми и что они конкретно означают сегодня? Некоторые исследователи (У.Эко, М.Мафессоли¹⁹) формулируют этот вопрос так: мы уже вошли в новое Средневековье или оно еще грядет? Может быть, задача состоит в том, чтобы сделать “хорошие Средние века”?

Драматизм нынешней ситуации в России усиливается тем, что преимущества новейшей компьютерной культуры, включая современные потребительские и культурно-образовательные стандарты, являются достоянием узкого круга лиц, обитающих в крупнейших городах и даже только в пределах московского Садового кольца. Для большинства же населения России эти новшества остаются малодоступными и по ряду причин неприемлемыми. Реклама в большинстве случаев не действует! Точнее сказать, она не действует по своему *прямому назначению*, не несет потребителю полезную информацию о товарах и услугах. Те образцы коммерческой рекламы, которые создаются западными менеджерами в расчете на “среднего” потребителя, в нашем обществе по-прежнему воспринимаются как символы и знаки *отличия*, как признаки *элитарности*. Но в таком качестве они не выполняют своей “полезной” психологической функции — быть своеобразным средством общественной терапии, сглаживающим противоречия социального неравенства. Не выполняет массовая культура и функции социальной адаптации индивида к изменяющимся условиям жизни, т.к. создает неоправданно высокий уровень социальных притязаний, не подкрепляемый соответствующим ростом культуры производства, культуры труда.

Одна из острых проблем современной культурной ситуации в России — *отсутствие внятного, общедоступного символического кода*, аналогичного тому, что был создан в советское время. То был, хотя и безмерно фальшивый, но *лояльный* по отношению к простым людям язык советской идеологии — язык массовых газет и журналов, праздничных ритуалов и лозунгов, массовой эстрады, кино. Символический язык нынешней российской культуры эклектичен и брутален. В нем соседствуют элементы, которые можно условно назвать национальными российскими, и элементы заимствованные, инокультурные, а также элементы восточного (“византийского”) стиля и даже криминальный фольклор! Старая символика пока еще причудливо переплетается с новой, как, например, в нынешнем гимне России. Такую ситуацию некоторые исследователи квалифицируют как непрерывные “символические войны”, или как “символический промискуитет”²⁰.

Многое положительное из того, что было создано в советское время, разрушено или влачит жалкое существование: отече-

ственная сеть кинопроката, клубные учреждения, центры культурного досуга и творчества для молодежи, местные музеи и библиотеки. Многие вновь созданные культурные учреждения носят *формальный характер*, не воздействуя глубоко на повседневное сознание и образ жизни масс. Однако развитие массовой, популярной культуры в России продолжается. Сегодня уже можно определенно говорить о некоторых новых чертах политического ритуала, новой стилистике монументального искусства (например, храм Христа-Спасителя в Москве) и современного российского кино, о своеобразной деловой “этике” новоявленных российских бизнесменов. Если не фиксироваться на оценке отдельных явлений, а рассматривать их в совокупности, как общий вектор развития, то можно сделать принципиальный вывод, что *основополагающий исторический, цивилизационный выбор Россией уже сделан*. Как не странно это покажется людям, привыкшим рассматривать общество “сверху вниз”, выбор этот сделан был раньше всего не в политической философии, не в экономике, а в сфере повседневной, массовой культуры. Новый стиль социально-культурной жизни начал формироваться раньше и интенсивнее, чем содержательные стороны общественного бытия, которые данный стиль был призван “оформлять”. Исследования в различных областях социального и гуманитарного знания, прежде всего — в социологии, политологии, искусствознании, социальной психологии, дают сегодня фактические подтверждения данной оценки. Видимо, такой ход событий не случаен. Он обусловлен предшествующим историческим развитием, включая досоветскую, советскую и постсоветскую эпохи. Поэтому важнейшей задачей науки является *конкретный анализ и мониторинг развития массового общества в России*, с применением всех исследовательских методов и конструктивных идей, которые выработаны мировой наукой и практикой.

¹ Более подробно об см.: Mukerji Ch., Schudson M. Introduction. Rethinking Popular Culture // Rethinking popular culture. Contemporary perspectives in cultural studies. — Oxford, 1991. P. 1-61. (Перевод этой статьи американских авторов дается в заключительном разделе данной книги).

² См.: Bourdieu P. La Distinction. Critique sociale du jugement. — P.: Minuit, 1979.

³ См.: Хевеши М.А. Толпа, массы, политика: историко-философский очерк. — М.: ИФ РАН, 2001; Каргин А.С., Хрепов Н.А. Традиционная культура на рубеже XX — XXI веков // Традиционная культура. Научный альманах, 2000, № 1; Зоркая Н.М. Уникальное и тиражирование. — М., 1980 и др.

⁴ См.: Герцен А.И. Избранные философские произведения. — Т. 2, М.: 1948, С. 307 — 314.

⁵ См.: Луначарский А.В. О массовых празднествах, эстраде, цирке. — М.: Искусство, 1981; Народный театр / Сер. “Библиотека русского фольклора” —

- М.: Советская Россия, 1991; Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XIX века — Л.: Искусство, 1988; Левинсон А.Г. Развитие фольклорных традиций русского искусства на народных гуляниях / Автореферат канд. диссертации. М., 1980.
- ⁶ Яницкий О.Н. Социально-информационные процессы в обществе и урбанизация // Урбанизация, научно-техническая революция и рабочий класс. — М.: Наука, 1972, С. 52.
- ⁷ См.: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. — М.: Искусство, 1991, (Введение, гл. 1, 2).
- ⁸ См.: Кара-Мурза А.А. “Новое варварство” как проблема российской цивилизации. — М.: ИФ РАН, 1995, С. 114–120.
- ⁹ Там же, С. 121. Сходную мысль высказывал Ю.М.Лотман, выделявший две исторические модели социальной динамики культуры — *бинарную* и *теплярную*. По мнению Лотмана российская дореволюционная культура имела бинарную структуру, отличающуюся от теплярной отсутствием устойчивого срединного (бытового) слоя, который мог бы демпфировать резкие колебания во внешних социальных условиях развития. Относительная слабость этого слоя приводила к тому, что главный удар наносился по основному ценностному ядру, и вся культура в целом не раз ставилась под угрозу разрушения. (См. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. — М.: Гнозис, 1992).
- ¹⁰ См.: Москва — Берлин/Berlin — Moskau, 1900 — 1950: Изобразительное искусство, фотография, архитектура, театр, литература, музыка, кино / Научн. ред. Антонова И.А. (Москва), Мерксерг Й. (Берлин). — Москва; Берлин; Мюнхен: Галарт, Престель, 1996.
- ¹¹ См.: Захаров А.В. Карнавал в две шеренги // Человек, 1990, № 1.
- ¹² Канетти Э. Человек нашего столетия. Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1990, С. 392–394.
- ¹³ См.: Захаров А.В. Тоталитаризм — маска толпы // Тоталитаризм как исторический феномен. — М.: Философское общество СССР, 1989.
- ¹⁴ О том, что такое предположение не беспочвенно, свидетельствуют, в частности, наблюдения известного немецкого философа и ученого В.Беньямина, посетившего в этот момент времени Москву. См.: Беньямин В. Московский дневник. — М.: Ad Marginem, 1997.
- ¹⁵ См.: Bourdieu P. The Logic of practice. Stanford (Calif.), Stanford Univ. Press, 1990.
- ¹⁶ См.: Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип. — М.: ИНИОН, 1990.
- ¹⁷ См.: Baudrillard J. Seduction. N.Y., St. Martin's Press, 1990.
- ¹⁸ См.: Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. — М.: Ad Marginem, 1993, С. 12–30.
- ¹⁹ См.: Мафессоли М. Околдованность мира или божественное социальное // Социо-логос. Общество и сферы смысла. М.: Прогресс, 1991, С. 278–279; Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература, 1994, № 4, С. 259.
- ²⁰ См.: Ионин Л.Г. Социология культуры: Учебное пособие. — М.: “Логос”, 1996; а также: Захаров А.В. Социально-культурный феномен Арбата // Общественные науки и современность, 1994, № 1; Его же. Народные образы власти // ПОЛИС, 1998, № 1.

Глава IV

МАССОВЫЙ ЧЕЛОВЕК КАК ГЕРОЙ И ПОТРЕБИТЕЛЬ МАССКУЛЬТА

САМОХВАЛОВА В.И.

Массовый человек — реальность современного информационного общества

Современное общество именуют информационным, поскольку информация в нем обеспечивает связь разных уровней и планов сго существования и деятельности, а информационные процессы лежат в основе функционирования всех его систем, обеспечивая программы управления их изменением и развитием. Сам человек также может быть представлен как сложный информационный процесс, постоянно уравнивающий внутреннюю среду организма и внешнюю среду его окружения путем обмена информацией.

Информационный подход дал язык для выражения процессов и отношений, которые было бы невозможно ни понять, ни даже описать, не прибегая к упрощениям или же мистификации. Важность и смысловая емкость понятия информации, с помощью которого может быть истолкована и сама жизнь, и многообразие ее проявлений, а также бурное развитие информационных средств и технологий, определяющих характер, облик и способ существования современной цивилизации, дают основания именовать ее информационной.

Сама информация, обладающая многозначностью и многофункциональностью характеристик, может выступать и как сообщение, и как среда, и даже как важнейший вид сырья¹, которое, в отличие от материальных продуктов, при потреблении сго не исчезает и не уменьшается. Информация, при ее использовании, остается в информационной системе и может быть одинаково использована и автором, и получателем ее. Особым ее качеством является то, что она в известном смысле неделима: определенное значение может содержаться в определенном количестве ее, и использование информации становится возможно лишь при передаче всего необходимого для восстановления содержания ее объема. Это повышает роль того, кто распоряжается информацией, распределяет ее потоки и имеет возможность дозировать ее в своих целях. Тем самым информация, обладая огромным потенциалом для создания нового качества социальности путем использования новых

форм манипулирования общественным сознанием, способна превращаться в инструмент и проводник власти в обществе.

Последние десятилетия развития современного общества, характеризующиеся небывалым развитием средств обработки и передачи информации, возрастанием скорости информационных процессов, а во второй половине XX века невиданной их интенсификацией привели к становлению нового типа организации общества, его функционирования и управления. Общая система средств массовой коммуникации, обеспечив новую и эффективную связанность общества, оказала определяющее влияние на характер развития и содержание самих социальных форм, а унифицировав его жизнедеятельность и психологию, сформировала основу для утверждения специфического феномена массовой культуры.

Безусловно, массовое сознание и массовая культура были известны и задолго до XX века, а сама “масса” всегда составляла неотъемлемую часть населения всякого государства. Однако современный феномен массового человека обладает определенной новизной в силу целого ряда причин, которые, в своей совокупности, характерной для современности, никогда прежде не выступали. Во-первых, человек массы никогда прежде не составлял по своей численности такой большой группы, которая бы реально была способна оказывать на социальные процессы весьма заметное влияние. Кроме того, подобные группы прежде никогда не были столь характерно объединены, и это их объединение никогда ранее не формировалось сознательно и не поддерживалось затем специальными средствами. Во-вторых, человек массы в обществе, которое было организовано с ориентацией на определенную систему ценностей и приоритетов, был встроено в определенную социальную “иерархию статусов”. Общество не только не делало ставку на вкусы и настроения человека массы (хотя, конечно, всегда умело их использовать и направлять), но и как бы, “стесняясь” их необходимости, старалось спрятать или, по крайней мере, затушевать те негативные стороны, которые отличали сознание и поведение человека массы. Соответственно, и элементы массовой культуры, наличествующей в прежних обществах, не были для них ни определяющими, ни культивируемыми.

В современном же обществе, которое организовано как принципиально плюралистическое и ориентировано на бесценность, человек массы не только не ощущает некоей своей культурной “недостаточности”, но, напротив, оказывается наиболее приспособлен и наиболее *востребован* современным укладом жизни. “Особенность нашего времени в том, — пишет в своем “Восстании масс” Х.Ортега-и-Гассет, — что заурядные души, не обманы-

ваясь насчет собственной заурядности, безбоязненно утверждают свое право на нее и навязывают ее всем и всюду”². О произошедшей “вселенской реабилитации посредственности” пишет и современный философ-постмодернист Ж.-Ф.Лиотар.

Нейтральная характеристика “человека массы” как представителя определенной социальной общности сменяется качественной характеристикой “*массового человека*”, которая указывает не на принадлежность к социальной группе или численность ее представителей, но служит определением *качества* мироощущения, мировосприятия, образа мыслей и стиля жизни человека. Массовый человек — это не человек *из массы*, но человек *с массовым сознанием*, и его главной характеристикой является то, что он — “как все”. Таким образом, новый тип связанности общества, особый способ объединения людей, качество социальных связей приводят к становлению и утверждению особой разновидности самого социального человека — человека массового. Этот человек, ставший реальностью современного информационного общества, есть одновременно и его продукт, и само условие его существования, сохранения и воспроизведения. Качество и распространенность информационных средств и технологий определяют процессы обезличивания и “выравнивания”, и создаваемая ими реальность как бы отделяет массовое общество доинформационной поры от массового общества информационной цивилизации.

В информационном обществе процессы омассовления становятся частью неизбежной социальной стратегии, подчиненной целям управления обществом. Здесь, очевидно, следует прояснить смысловые особенности терминов “омассовление” и “массофикация”, между которыми существуют определенные различия. Так, омассовлением можно назвать всякий процесс становления массы как процесс количественный, означающий увеличение числа тех, кто образует более или менее однородную социальную массу, а также процесс становления массового характера того или иного явления. Подобные процессы естественно сопровождают становление крупной промышленности, крупных производств, интенсивную урбанизацию. Массофикация же — это процесс становления массового человека, т.е. качественная характеристика процедуры “подгонки” личности под массовый стандарт, когда мышление и сознание личности подстраиваются под образцы, не просто господствующие в массе, но *требуемые* обществом. Таким образом, если омассовление указывает на процесс количественно-онтологического образования массы, то массофикация есть определение процесса перестройки сознания, типа мышления, стереотипов поведения человека, его как бы духовно-ценностной “мимикрии” в

толпе и означает процесс качественной трансформации всех основных параметров, определяющих личность, когда приобретаются характеристики и качества, делающие из человека — человека массового. Содержание переживаемого человеком в настоящем социально-культурного и лично-духовного опыта ложится в сознание и становится фактором, способным определять, мотивировать и даже программировать будущее “качество” человека и способ его поведения. Пребывая в массе сегодня, человек вводит детерминанты в свое сознание на завтра. Кроме того, если омассовление происходит естественно и закономерно, будучи стимулировано внешними причинами, в силу соответствующих социально-массовых процессов, происходящих в обществе с изменением его структуры и т.д., то массовификация может осуществляться вполне направленно — с помощью моды, рекламы, организации информационных воздействий, однако в любом случае человек сам, своим сознанием участвует в этом процессе, внутренне осуществляя (в крайнем случае, осознанно фиксируя) свой “выбор”.

В свое время промышленная революция вызвала образование и развитие крупного производства, потребовавшего объединения людей в массовые производственные коллективы и их компактного проживания на определенных, в той или иной степени ограниченных территориях. Это сопровождалось интенсификацией процессов урбанизации и, как следствие, омассовлением форм жизни, поведения и даже основных представлений и способов реакции больших масс людей. Сужение производственных функций работников, утрата ими знания конечной цели производства и потеря в их деятельности значительной части содержательных моментов их труда приводят к обеднению ума и чувств, не позволяя развиваться задаткам способностей, лишают инициативы, деформируют характер. Этот процесс превращения работника из субъекта процесса труда в придаток машины, во второстепенный элемент производства многократно и разнообразно описан как в художественной, так и в научной литературе социально-философского и психологического направлений.

Массовая урбанизация помещает людей в совершенно специфические условия, обезличивая человека, делая его как бы анонимным; масса деформирует личность, постепенно стирает этнокультурное своеобразие индивида. Унификация способов социализации становится реальностью новых социальных отношений, ибо масса по-новому трансформирует все социальные проявления. Как утверждал М.Хайдеггер, бытие-в-мире есть не только бытие-самого-себя, но и бытие-с-другими. Это последнее уже содержит в себе некую тенденцию к обезличиванию человека, превращению его в

такого, “как все”. И, конечно, эта тенденция многократно усиливается, если подобное “бытие-с-другими” превращается в неотступную и принудительную реальность, которой нельзя избежать и формы которой человек часто не имеет возможности выбирать.

Особый способ группирования людей в больших городах и коллективах порождает некую “заразительность” определенных психических настроений, переживаний, оценок. Сходство происходящих при этом процессов приводит к формированию и сходных типов возникновения и переживания психических состояний, сходных способов мотивации и оценки поступков. Омассовление как основа массофикации — это как бы объективный социальный процесс, составляющий условие для возможных изменений в сфере культурно-психологического становления личности. Иными словами, само усреднение условий труда и образа жизни, восприятия и потребностей, возможностей и перспектив превращает участников производства в достаточно однородную массу. Феномен массовизации всех сфер общественной жизни захватывает и сферу духовного потребления, быта, досуга, формирует стандарты духовной жизни. Всё это постепенно станет основой для формирования специфики массовой культуры. Таким образом, как пишет Х.Ортега-и-Гассет, “цивилизация XIX века автоматически создала тип человека массы”³. Особый динамизм жизни, усиление интеграционных процессов, в частности вследствие развития транспорта и коммуникаций, уничтожающих ощущение расстояния и удаленности, — всё это способствовало формированию и закреплению однородности, одинаковости жизни и ее проявлений. Складывающееся и все шире распространяющееся массовое общество, в котором люди обходятся без индивидуальных различий, известный канадский философ и культуролог М.Маклюэн назвал “глобальной деревней”. “То, что раньше воспринималось как количество, теперь предстает перед нами как качество; оно становится общим социальным признаком человека без индивидуальности, ничем не отличающегося от других, безличного «общего типа»”⁴. Просто лишь количественный рост массовости сменяется качественным изменением масс как субъекта всех социально-культурных процессов.

Итак, становление и выход на арену общественно-политической жизни “масс”, ставших существенным фактором внутреннего движения и развития общества, подготовили появление человека массы. История социального зарождения этого феномена, культурные условия его становления и психологические характеристики массового человека как типа представлены в сочинениях А.И.Герцена и Г.Лебона, Д.Мережковского и Г.Тарда, Х.Ортеги-

и-Гассета и М.Хоркхаймера, Т.Адорно и С.Московичи, которые в разных аспектах, с разных позиций и под разными углами зрения описали процесс становления массового общества и формирования массового человека. Выделение массового человека из недр массового общества означало окончательный переход процесса массовизации из количественной фазы в качественную, ибо сформировался новый тип личности со специфическим набором определенных свойств и характеристик, с определенными жизненными ролями и социальными функциями. Этот переход был обусловлен развитием средств массовой коммуникации и последовавшей массовой информатизацией общества, которая, протекая в разное время в разных формах и с разной интенсивностью, способствовала созданию и распространению массовой культуры и в современной своей фазе воспитала массового человека — ее продукт, ее потребителя и “героя”. В свое время еще М.Маклюэн обосновал связь между развитием средств массовой информации и приходом массовой культуры. Теперь эта цепь продолжилась следующим звеном — формированием массового человека.

В результате современная ситуация приобретает знакомые нам очертания. После индустриального капитализма, базировавшегося на владении средствами производства, что было достаточным основанием и для реализации власти, после финансового капитализма, непосредственно опирающегося на власть денег, наступает этап своеобразного, как бы символического⁵ капитализма, где власть основана и осуществляется через средства коммуникации, путем управления информационными потоками. При этом многие реалии современного общества действительно приобретают символический характер. Производство продукта и его функционирование всё более подменяется хождением ценных бумаг, приобретающих как бы самостоятельную жизнь и обезличивающих реальные хозяйственные отношения. Само производство товаров вытесняется паразитическими операциями в финансовой сфере, иначе говоря, прибыль обеспечивается не через производство, а через обращение капитала. Огромные капиталы, которые могли бы пойти на модернизацию производства, повышение уровня здравоохранения, образования и т.п., направляются в сферу фондовых спекуляций. Происходит своеобразная виртуализация денег, и власть осуществляется путем специальных информационных операций, которые переводят реальные деньги в нужные массовые настроения, обеспечивающие нужное положение вещей. Сама информация приобретает статус товара, становясь наиболее ценным объектом бизнеса. При этом происходит и виртуализация бизнеса: СМИ продают эфирное время и рекламное пространство.

Объединив мир, информационные сети стерли различия между столицей и периферией в плане доступа к информации. Если в начале нашего века в США в сфере информации насчитывалось около 10% от числа всех работающих, то уже к концу 90-ых годов обработка информации составляла более 2/3 всех трудовых затрат в обществе⁶. Информационные технологии становятся самым востребованным товаром. В 1995 г. на конференции в Брюсселе был, среди других, принят и проект создания глобальной электронной библиотеки, глобальной сети электронных музеев и картинных галерей, что должно сделать доступными все достижения мировой культуры даже в самых отдаленных уголках планеты. В то же время количество функционирующей информации далско не равно количеству знания: существует много одноразовой, обслуживающей саму информационную инфраструктуру информации, которая не только не несет прироста полезного знания, но и оставляет свособразные “загрязнения” культурной среды.

Информационная техника обладает огромным потенциалом, который может быть использован как для аккумуляирования необходимой обществу информации, так и для невидимого, но весьма эффективного управления людьми, для воздействия на их сознание. С развитием средств информации и коммуникации, транслирующих, оперирующих, трансформирующих, дозирующих информацию, наступает этап некоего информатизационного управления обществом, в котором власть основана и осуществляется путем управления информационными потоками. Современное информационное общество представляет собой особый тип одновременно и социального структурирования, и культурного функционирования, и власти. Постепенно самостоятельная духовная жизнь человека, которая не была бы поглощена “организованной” жизнью информационного общества, становится невозможной. Человек оказывается заключен в круг функционирования массовой психологии, из которой выбраться можно, лишь приложив значительные личные, сознательные усилия.

Современное информационное обеспечение власти основано на оперировании системами представлений о мире, о человеке, о характере цивилизации и путях ее развития, о наиболее системообразующих и человечески значимых ценностях. Это могут быть как самые общие представления о самых общих человеческих ценностях, так и самые конкретные оценки тех или иных событий или фактов. Подключение к этому процессу управления мнениями самых современных информационных технологий дает возможность расширить и усилить подобное воздействие на целые народы; одним лишь управлением общественными настроениями, направле-

нием их в нужное русло можно добиться радикального изменения расстановки сил в обществе, смены векторов движения общественной энергии.

Современное информационное общество выступает обществом перехода от индустриализации к созданию цивилизаций особых высоких технологий, позволяющих фактически независимо от реального состояния производства и распределения благ создать виртуальное социальное пространство за счет формирования нужного типа сознания и культуры, которые и позволяют поддерживать существующее положение вещей. Средства коммуникации, оперирующие, трансформирующие, дозирующие информацию, становятся главным инструментом влияния в современном обществе, главным средством осуществления властных стратегий правящих групп.

Средства коммуникации, как уже говорилось, не только влияют на массы, но и производят их — при современном уровне распространения информационных сетей и развития информационных технологий. И если в “доинформационный” период человек массы был скорее понятием, тенденцией, то информационные технологии, способные массово производить подобного человека по общим “лекалам”, делают его массовость неизбежной и естественной. Общес информационное поле в современном обществе — это определенная целостная система коммуникации-развлечения-управления, структурированная по социально значимым векторам, отражающим приоритетные ценности общества, а точнее говоря — его управляющей группы. Целью ее является сохранение общества через сохранение господствующей в нем структуры приоритетов и ценностей: ценности отражают интересы власти, а структура их воспроизводится информационным полем. Воспроизведение структуры служит поддержанию непрерывности власти. И вообще, сегодня, чтобы взять власть, уже не нужно захватывать мосты и телеграф, а нужно иметь в своем распоряжении послушные СМИ⁷. Кто не просто располагает информацией, но может ею распоряжаться, ее транслировать и тиражировать, тот и имеет *реальную* власть.

Основой и целью действия информационного поля, этого особого способа социального структурирования, является обеспечение управляемости общества, для чего используемые информационные технологии непрерывно развиваются, совершенствуются, приобретают новые изощренные формы. Можно сказать, что массовая культура в целом есть феномен в той же мере социально-политический, сколь и культурно-художественный, а массовый человек как потребитель массовой культуры в реальности совре-

менного информационного общества — феномен в той же мере политический, в какой и культурно-психологический. Через создание определенных образов, объединяющих людей на основе не столько даже совместного, сколько одновременного и однотипного их переживания, формируется разновидность личности, которая, как и современная массовая культура в целом, является продуктом серийного производства. И если раньше формула власти звучала как “разделяй — и властвуй”, то теперь, в современном контексте, ее более адекватная условиям массового общества редакция предстаёт как “объединяй — и направляй” образовавшуюся массу, чтобы вести ее, куда тебе нужно. (Правда, само объединение выглядит в этом случае необычно: это, скорее, массовое программирование в едином направлении.) Массовый человек — это прежде всего объект социального манипулирования с помощью современных форм осуществления властных технологий. И анализ данного феномена может быть проведен, если его традиционные культурно-художественные и психологические характеристики будут дополнены анализом соответствующих политических реалий.

Характеризуя массового человека, многие авторы, например, С.Московичи, предпочитают при этом говорить не о человеке массы, а о человеке толпы, ибо масса все-таки традиционно понимается как нечто, объединенное по тому или иному признаку или принципу, способное к самоорганизации и деятельности в соответствии с осознанием своих интересов. Толпа же — это скопление разрозненных, атомизированных индивидов, которых связывает лишь то, что они оказались в сфере действия единого силового поля массовых коммуникаций. И то, что их объединяет, исходит не столько из их воли или даже настроения, сколько из действия на них некоей внешней по отношению к ним силы, стремящейся по-своему организовать их, чтобы сделать управляемыми. Эти внешне социализированные, но по сути разобщенные человеческие атомы, внутренне клишированные до безликости, хотя внешне сколь угодно разные, образуют то, что С.Московичи удачно назвал “толпа на дому”⁸. Средства массовой коммуникации, куда входят СМИ, быстро массивизируют публику, в то же время разобщая людей, ибо всё больше вытесняют традиционные непосредственные контакты, собрания, встречи и проч. и заменяют личное общение телевидением или компьютером. В конечном счете получается так, замечает С.Московичи, что каждый оказывается в составе вроде бы и невидимой, но вездесущей массы.

Человек всё чаще представляет себе действительность не по своему личному восприятию ее, а через отражение ее в СМИ, че-

рез образ этой действительности, сформированный ими. Но и эту, “отредактированную” СМИ действительность человек так же фактически воспринимает не сам, ибо и он “пересоздан” манипуляциями СМИ, поскольку техномодификации подвергается не только действительность, но и восприятие человека. Возникающие и меняющиеся изображения, ракурсы и т.п. не просто удерживают внимание зрителя на себе, но навязывают ему определенную скорость переключения ракурсов, ритм и характер восприятия. Таким образом, вниманием воспринимающего, его распределением и организацией управляет техномодификатор. Пребывание в подобном управляемом состоянии, когда толпа массовых людей одновременно наполняется внушенным с экрана содержанием, известный современный писатель В.Пелевин удачно именует “опытом коллективного небытия”⁹.

Средства массовой информации активно вторгаются в подсознательные структуры человека, активно используя символику, имеющую опору в глубинах подсознательного. Комбинируя сознательные и подсознательные воздействия, они создают и активно распространяют социальные мифы, эту своеобразную культурную форму описания и объяснения действительности, получившую как бы новое специфическое бытие в XX веке. Совокупность мифов, трансформирующая систему представлений и мотиваций личности, выступает как тотальное средство модификации представлений о жизни у управляемых мифами людей. Таким образом, создается способ управления жизнью через сознание, которое наполняется нужными смысловыми матрицами, оживающими в нужных идеях и образах. Наполнение, структурирование, организация сознания становятся специальным видом властных технологий: меня одну матрицу на другую, можно заменить содержание “жизни”, протекающей в проложенных матрицей рамках.

Совокупность управляющих мифов создает пространство и задает доминанты формирования массовой психологии, она не только внушает определенный тип поведения, но и программирует определенный тип мышления. Создаваемые СМИ мифы тиражируются, раздуваются, выдаются за истинную реальность, замесив с собою исходную в сознании человека. Эта искусственная реальность не только подчиняет себе исходную, но трансформирует всю систему традиционных способов восприятия и мышления, причем делает это сходным образом одновременно для больших масс людей. Люди входят разными в пространство этой мифопорождающей машины, но выходят оттуда одинаковыми и одинаково безликими, ибо сами лица становятся отражением общей идеи, заложенной в эту “машину”.

Информационные технологии — это новый тип отношений человека и общества с техникой, которая прежде только служила человеку, копируя, дублируя, продолжая его деятельность, теперь же она активно и равноправно вторгается в его жизнь. Информационные технологии создаются и запускаются человеком, но по мере своего усложнения они способны как бы приобретать определенную независимость, а логика их функционирования по-новому объединяет общество и создает новые условия, контекст и возможности управления.

Свидетельством тому, что человек способен обратить себе и собственному существованию во вред любые достижения науки и техники, являются так называемые информационные войны в которых информация используется как средство поражения. Эта нового типа война проводится путем индоктринации специально организованной информации в сознание соответствующего объекта. Таким образом, средствами поражения выступают продукты культурного развития человечества, а сами эти войны — независимо от места, масштаба, цели — имеют культурную основу и адресованы культурному наполнению культурно же сформированной и оформленной психологии. Информационные технологии с их возможностями, включая Интернет, обеспечивают тотальный охват аудитории, заключаемой в единое информационное поле, структурированное в соответствии с определенными задачами.

Особую роль в современной информационной войне играют СМИ и массовая культура как канал влияния на массовое сознание. Можно сказать, что система манипулирования сознанием с помощью масскульты по сути является специальной формой информационной войны.

Характеристики массового человека

Итак, каковы же основные характеристики формируемого информационным контекстом типичного массового человека, и каков сам культурный контекст, в рамках которого протекает процесс формирования этого человека и одновременно процесс направленной деформации его сознания?

Прежде всего, этим общим контекстом является постмодернистский дух современной культуры с характерным для нее способом оценки и истолкования действительности. Постмодерн специфически мозаичен и в своей структуре построен по своеобразному принципу: это не “пространство шедевров”, не некий культурный материк, который образован из достижений искусства прошлых эпох и имеет определенные линии развития и преимущен-

ности. Это даже не архипелаги, ибо те имеют какие-то глубоко лежащие, объединительные начала, а как бы отдельные небольшие островки, образующие достаточно случайные причудливые скопления, лишенные и центра, и вершин, — некое смешение, подобие взвеси, “свалка проявлений”, где невозможно выделить ни приоритетов, ни общих линий или идей. Это соединение вещей, не просто несовместимых, но как бы исходно разноместных, гетеротопных, по выражению М.Фуко, т.е. таких, что их невозможно представить совместно пребывающими где-либо. Это — реализация всего того, что не нашло воплощения в прежних этапах развития культуры, дополненное развитием новых форм восприятия и мышления. Данные формы, в свою очередь, явились продуктом нового культурного контекста, формирующегося в пространстве действия нового поколения техники, компьютеров и т.д., когда информационные технологии вышли на качественно новый уровень, когда СМИ образовали единое информационное поле, позволяющее не только оперативно и тотально воздействовать на массовое сознание, но и контролировать его функционирование.

Постмодернистская культура с ее всесторонним эклектизмом является, по мнению художественной интеллигенции, “игрой с хаосом”, а по мнению управляющей группы, осуществляющей стратегию *управляемой хаотизации*, — “организованным хаосом”. С одной стороны, это тот хаос, в котором принципиально смешаны ценности и ориентиры, в котором нет центрирующей, связующей картину мира оси (онтологической, ценностной, духовной) и где постоянно рушатся и вновь создаются мнения и предпочтения, образуя текучий калейдоскоп восприятий, логически не связанных и не обоснованных никакими внутренними установками. В то же время это именно организованный хаос, ибо его, в определенном его состоянии, поддерживает некая организующая и воспроизводящая сила, которая его создает и управляет его внутренним движением.

Здесь, очевидно, следует сказать о том, кто и как сегодня пытается управлять процессами в обществе, культурным развитием, формированием общественного мнения и т.п. Прежде подобную группу называли “элитой”. Однако и ее роль, и задачи, и даже состав претерпели значительные изменения. Вопрос об элите, конечно, есть совершенно самостоятельный вопрос и заслуживает особого, отдельного анализа; мы же здесь коснемся лишь некоторых его аспектов, непосредственно относящихся к теме настоящего рассмотрения. Прежняя элита, о которой, например, писал Х.Ортега, существовала как своего рода оппозиция “массе” и представляла собой более высокий в культурно-духовном, прежде всего, отно-

шении уровень социальной стратификации. Элита считала себя призванной способствовать повышению культурного уровня народных масс, создавала программы формирования всестороннего развития личности и, наконец, сама являла образцы культурной деятельности, пропагандировала и поддерживала высокое искусство. Сейчас этот принцип в значительной степени трансформирован, поскольку так называемая элита противостоит массе не в культурном отношении, но лишь в обладании властью. Нынешняя элита не может служить образцом в каком-либо культурном отношении и не испытывает чувства ответственности перед народом. Буржуазные отношения с их “демократическим” принципом всеобщего равенства перед деньгами привели в “элиту” того же массового человека, но более “успешного”, более активного и удачливого, чем остальное окружение. В этом плане понятен цинизм, с которым деньги в современном обществе называют “лэвз” (или вообще на жаргоне “лавё”) — сокращенно от *liberal values* — либеральные ценности.

По сути, сегодняшняя элита по своему мышлению представляет собой группу тех же массовых людей, но оказавшихся в силу ряда причин (как лично обусловленных, так и случайных, особенно в нашей отечественной действительности) в составе некоей управляющей группы, состоящей из политиков, финансистов, менеджеров самого разного профиля и уровня (от чиновников транснациональных корпораций до президентов), а также руководителей различных форм масс-медиа, которые, входя в эту управляющую группу, тем не менее сами “наняты” ее верхушкой для обслуживания ее интересов в целях оптимизации управления. И если прежде масса выступала по отношению к элите как опекаемая ею, то теперь она выступает только в качестве управляемой. И потому эта новая элита фактически сама оказывается заинтересована в ухудшении “качества” людей, ибо толпой легче управлять.

Таким образом, представления о гармонизированном — с известной долей идеализации — единстве демократических отношений “элита–массы” ушли в прошлое. В современном контексте утрачивается прежняя функция прежней элиты — быть заказчиком, создателем и носителем высоких образцов культуры, искусства, социальных отношений, политико-правовых норм и ценностей — тех высоких стандартов, к которым “подтягивалось” бы общество. Элита перестает быть собственно элитой, когда теряет свои функции в обществе, что и произошло у нас в отношении научно-художественной интеллигенции. Когда элита превращается в объект управления, особенно осуществляемого извне, как произошло у нас с прежней элитой, это означает ее конец. Утрата социальных

вертикальных векторов сопровождается и утратой главного духовного вертикального вектора: утрачивается истинная духовность и подлинная, не показная, религиозность. Реальностный плюрализм дополняется культурно-ценностным, когда уравниваются не только разные реалии одного уровня, но и реалии разных порядков и уровней. На фоне крайней социокультурной энтропийности общества и в ее результате происходит как бы ценностное “схлопывание” мира, кардинальная утрата им вертикального измерения; образуется, по выражению С.Цвейга, пейзаж без неба, существование которого возвестил еще Ф.Ницше, первый житель этого заявленного им самим плоскостного мира. Слова Н.Бердяева о М.Хайдеггере: “Мир у него падший, хотя и неизвестно, откуда он упал, так [как] высоты у него нет”¹⁰, — вполне могут быть отнесены и к другим мирам, создаваемым в плюрално-энтропийном контексте.

Своеобразное философское обоснование подобной онтологии даст Г.-Х.Гадамер. Утверждая равнобытийность объекта и его отображения (в любой — идеальной или материальной — форме), Гадамер тем самым как бы легитимизирует уравнивание того, что создано природой или Богом, и того, что создано человеком, который сам является творением. Отсутствие грани между творчеством Бога и творчеством Его творения означает отказ от духовных, трансцендентальных измерений бытия и принятие принципиально безбожеской культуры плоскости. Вся постмодернистская культура, не идущая вглубь, но цитирующая, пародирующая и перетолковывающая культурные достижения прошлых времен, является, используя выражение Ж.Делёза, “культурой поверхности”: она не умсет ни дифференцировать, ни синтезировать *новый* смысл. Действительно, массовый человек, жизненной функцией которого становится принципиальное и радикальное потребление, способен осваивать пространство шири, но только по *поверхности*, — истинные импульсы подлинного развития, импульсы внутренние, глубинные и идущие в глубину, он утратил.

Показательно, что характерной особенностью духовной атмосферы в современной культуре, определяющей тип плоскостного современного восприятия и мышления, становится всепроникающий юмор. Поверхностный взгляд не только принципиально не идет в глубину, замечая лишь видимые несообразности или несоответствия, но и цинично предаст осмеянию действительность, которая, тем не менее, принимается им как она есть: в конечном счете довольный собою и жизнью человек остается с той действительностью, которую он сам же осмеял и унизил. Это глубинное неуважение к себе пронизывает все отношение человека к миру и

все формы его проявления в мире. Где смех, как отмечал еще А.Бергсон, там нет сильных эмоций. И если смех присутствует везде, то это и означает, что человек уже не присутствует всерьез даже в собственном бытии, что он в известном смысле виртуализировал самого себя.

Действительно, чтобы разрушить что-то в действительности, надо прежде разрушить это в своем сознании, низвести, унижить, развенчать как ценность. Смещение ценности и неценности не столь безобидно, как кажется на первый взгляд: оно дискредитирует ценность, так же как смешение истины и лжи превращает всё в ложь, ведь и в математике “минус” на “плюс” всегда дает “минус”. В самом деле, разрушать всегда было легче, чем создавать, вносить порядок и гармонию. Это пессимистическое наблюдение сделал и М.Фуко, писавший, что низвергнуть что-то — это прокрасться внутрь, снизить планку ценности, перецентрировать окружение, вынуть центрирующий стержень из основания ценности.

О похожей духовной атмосфере, но сложившейся в России в начале XX века, писал А.Блок в своем эссе “Ирония”. Перед лицом разлагающего смеха, проклятой иронии, пишет он, всё оказывается равно и равновозможно: добро и зло, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба, всё смешано, как в кабаке и мгле: преклонить колени перед Недотыкомкой, соблазнить Беатриче¹¹ ... Всё уравнивается в правах, всё подлежит осмеянию, и нет никаких святынь или идеалов, которые оставались бы неприкосновенными, ничего святого, что человек бы оберегал от вторжения “юмористического восприятия”. О подобном состоянии Г.Гейне говорит: “Я уже не различаю, где кончается ирония и начинается небо”¹².

А.Блок называет эту убийственную иронию болезнью личности, пораженной индивидуализмом, при котором дух вечно цветет, но вечно бесплоден. Индивидуализм, однако, отнюдь не означает становления индивидуальности, личности; на фоне процессов омассовления это означает рождение толп, состоящих из людей-атомов, где каждый один и сам по себе, но во всем подобен другим. Личность, как известно, представляет собой системное и целостное образование, не сводимое к какой-либо одной стороне проявления человека или какой-либо конкретной форме его социального поведения. Массовая культура, во-первых, фрагментирует личность, лишая ее целостности, и, во-вторых, сужает ее ограниченным набором стереотипных проявлений, которые всё с меньшим основанием можно считать *поступками*. Иными словами, из фундамента личности выбивается единый стержень, интегрирующий совокупные проявления личности и составляющий ее идентичность; остается лишь некая специфическая “реактивность” в

заданном направлении, т.е. складывается конформизм. Происходит парадоксальный процесс одновременного и омассовления людей, и распадаения их общности, которая может основываться на взаимодействии личностей, но не на изоляции индивидуализмов. О разрушительной силе индивидуализма еще Вл.Соловьев в XIX веке писал: “Чрезмерное развитие индивидуализма в современном Западе ведет к своему противоположному — к всеобщему обезличению и опошлению. Крайняя напряженность личного сознания, не находя себе соответствующего предмета, переходит в пустой и мелкий эгоизм, который всех уравнивает”¹³.

Индивидуализм без индивидуальности предстает в обычном его выражении как массовая мещанская психология. Само отношение к человеку, а также и его собственная самооценка, основываются не на наличии у человека каких-либо общественно ценных способностей, достоинств и их проявлении, а на величине спроса, которым он или его способности пользуются на рынке. Человек предстает не как личность, имеющая самостоятельную ценность, а как *товар*, имеющий свою *цену*, как и все остальное на рынке. Человек и сам начинает относиться к себе как к товару, который следует продать по возможно более дорогой цене. Чувства самоуважения становятся недостаточны для уверенности в себе, ибо человек начинает зависеть от оценки других людей, от моды на его специальность или способности. Рыночная ориентация, как утверждал Э.Фромм, искажает структуру характера человека; отчуждая его от самого себя, она и лишает индивида его индивидуальности. Христианский Бог любви терпит поражение от рыночного идола наживы¹⁴.

Индивидуализм как деиндивидуализация сознательно насаждается, поскольку современное общество нуждается в максимально одинаковых, схожих людях, которыми проще управлять. Рынок так же заинтересован в стандартизации личностей, как и товаров. Стандартные вкусы легче направлять, дешевле удовлетворять, их легче формировать и угадывать. Творческое начало при этом всё более уходит из трудового процесса; творческая личность всё менее оказывается востребована в обществе массовых людей. Массовый человек становится всё более опустошенным при всем многообразии и яркости внешнего наполнения его бытия, всё более внутренне безликим и бесцветным при всей внешней претенциозности “оформления” его присутствия в мире — его потребностях, запросах и т.п. При всем утверждении предприимчивости и инициативы человек в действительности становится все менее способным к самостоятельному решению проблем: как отдыхать, ему советует телевизор, как одеваться — определяет мода, кем рабо-

тать — рынок, как жениться — астролог, как жить — психоаналитик. Походы в консерваторию или картинную галерею заменяет шоппинг, всё более становящийся самостоятельной формой отдыха, времяпрепровождения.

У человека остаётся всё меньше действительного, настоящего досуга, наполненного размышлением, общением с самим собой, становлением собственной души, ее осознанием и воспитанием. Не зря во всех религиозных системах, которые придавали большое значение духовному совершенствованию человека, отводилось столь значительное место для этой своеобразной духовной “праздности”, ибо только тогда человек мог работать с самим собой, возвращать свою личность. Досуг в современном обществе практически поглощен принудительным развлечением посредством ТВ и различных шоу-программ. С помощью широко поставленной и заманчиво обставленной индустрии развлечения человек бежит от жизни с ее реальными проблемами, от себя, от других.

Рынок предъявляет массовый спрос на простую, понятную, пусть слегка глуповатую, но дающую простые и понятные ответы — дешевую идеологию: она предлагает простые объяснения и рецепты, создает хоть какую-то уверенность и определенность. Так, например, получил небывалую популярность в современной культуре фрейдизм, предлагающий иллюзию простого и легкого истолкования многих сложных проблем жизни; там же, где каких-либо комплексов изначально и не было, они навязываются, искусственно подвёрстываются, ибо обещают возможность легкого понимания ситуации или же введения ее в рамки общепонятной “как у всех” и “как обычно”. Иллюстрацией к данному утверждению служат распространенные у нас многочисленные, например, бразильские сериалы (в частности, сериал “Во имя любви”, где очень прямолинейно и примитивно истолковываются все выведенные З.Фрейдом комплексы) или дешевые западные мелодрамы, где подобный способ достаточно одностороннего способа объяснения всей многосложной жизни неявно, но постоянно предлагается зрителю.

В то же время в современном обществе речь идет именно об использовании философии Фрейда, но отнюдь не о внимании к ней как к способу истолкования жизни и культуры: если его философия строилась на утверждении, что культура подавляет и под культурными формами прячет в обществе сексуальность, свободное проявление которой угрожает его спокойствию, то в современной массовой культуре сексуальное, напротив, всячески культивируется и провоцируется. При этом, однако, соответствующая информация модифицируется и подгоняется “под рост” интересов

обывателя, которому интереснее “донжуанский список” А.С.Пушкина, чем сами его произведения, его живо волнует скандальный оттенок отношений С.Парнок с М.Цветаевой, хотя он никогда не читал самих стихов этих поэтесс о любви (мещанину традиционно приятнее не столько знать, сколько подглядывать, убеждая себя, что не так уж они велики, эти великие).

Таким образом, сама проблема пола в массовой культуре также подвергается девальвации, измельчению. Пол уже не осмысливается как форма биосоциального ритма организации культурной жизни человека, отражающей основополагающие космические ритмы “инь-ян”, а его проявления не предстают ни как буйство природной стихии (как в романтизме), ни как куртуазная игра. Само чувство любви утратило высокий трагедийный накал, который позволял видеть в ее силе действие рока или проявление гения рода (А.Шопенгауэр), или неистовый разрушительный порыв созидания (М.Унамуно). И уж тем более она перестала представляться таинством, как у В.Соловьева или В.Розанова (о каких таинствах может идти речь в контексте передачи “Про это”). Здесь также планка снижена до заземленной профанации, до плоского юмора и вспроникающей и вездесущей, но импотентной эротики, ибо любовь заменена упрощенным механизированным ритуалом модульных отношений, в которых действуют не столько даже люди, сколько функции; поскольку функции являются типовыми и временными, то и партнеры взаимозамесямы, так как скросны по стандартным лекалам безличностных массовых человек. Вся гамма смыслов — от космологии до психологии — заменена позиционированием. При этом само женское начало унижается, женщина всё настойчивее превращается из субъекта в объект сексуальных интересов, редуцируется в предмет потребления; в свою очередь, мужское начало примитивизируется, а сам его образ редуцируется к нескольким силовым функциям. Недаром в западной критике массовой культуры четко прослеживаются феминистские мотивы осуждения масскультовской практики стереотипизации образа женщины.

Замена человеческих отношений психотехнологическими манипуляциями, кризис личности, феномен духовно-чувственной недостаточности человека, его атомизация представляются опасным симптомом деформации социальности. Фактически культура замещается совокупностью социальных технологий, и происходящий процесс по сути становится процессом глубоко бескультурным, ибо внешняя цивилизованность всё дальше расходится с подлинным смыслом культуры как явления, принципиально социального по природе и смыслу и духовного по содержанию.

Итак, мощный поток разрозненной, сумбурной, неорганизованной информации буквально забивает восприятие, лишая человека возможности нормально размышлять, сопоставлять, анализировать. Совокупность сведений непрерывно меняется, трансформируется, составляя, как в калейдоскопе, то один, то другой узор. Это совокупное поле втягивает человека в себя, оболачивает, внушает ему нужные идеи, представления, мнения. При современной информатизированности общества, пишет Г.Тард, “достаточно одного пера для того, чтобы привести в движение миллионы языков”¹⁵. Современная экранная культура предлагает человеку информацию — здесь и сейчас. Это, конечно, способствует выработке представления о текущем, так сказать, моменте, но человек как бы разучается держать в голове долговременную перспективу, строить ее. Еще в 1964 г. Г.Маркузе в книге “Одномерный человек” обратил внимание на обусловленное экранной информацией формирование нового типа массового мышления. Психика в этом случае работает не в режиме осмысливающего восприятия (с его объемно-ассоциативным типом разворачивания, отстранения, установок и возвратов), а в режиме импульсивного реагирования. В этом случае процессы происходят на досознательном уровне, информация не успевает осознаваться¹⁶. Кроме того, коллажи и фрагменты монтируются так, что при всей своей красочности и даже выразительности не создают, а скорее разрушают целостное впечатление. То, что не воспринято в “один раз”, при однократном предъявлении, уже не будет воспринято вообще. Разрушение глубоинной объемности восприятия, когда к его процессу подсоединяется актуализация прежде воспринятого и пережитого, когда подключается пространство окрашенного глубоко личными ассоциациями воображения, приводит к формированию плоскостного, “комиксного” восприятия, вытесняющего привычку мыслить и переживать. Всё исчерпывается ближайшей реакцией и быстро “растворяется”; поэтому и вся художественная продукция должна быть “быстрорастворимой”.

Характерное для постмодернистского типа повествования растекание по поверхности создает ощущение погружения в некую зыбкую субстанцию мысли, непосредственная линия развития которой теряется в уточнениях и отступлениях настолько, что подчас забывается, ради чего затеян весь разговор; часто оказывается, что этим затяжным вступлением в проблему всё и ограничивается. Несмотря на ложное глубокомыслие, видимость основательности, мысль не уходит в глубину предмета. Нередко сам процесс мышления как бы подменяется процессом “узнавания” очередного мифа, предлагаемого массовым искусством, и актуализацией

заданного “переживания” его. Практически вся реальность культурной жизни современного массового общества оказывается состоящей из мифов социально-художественной природы. Действительно, основные сюжеты масскульта скорее можно отнести к социальным мифам, чем к художественной реальности. Мифы выступают как своего рода симулякры: политические мифы — симулякры политических идеалов, мифы в искусстве — симулякры жизни, которая представлена не через художественное мышление, но через систему накаченных коммерческой энергией условных социальных схем. Массовизация разъедает все типы сознания и все виды занятий — от искусства до политики, — вызвав на арену социальной жизни особую генерацию дилетантов по профессии.

Как полагал Р.Барт, миф — это всегда альтернатива реальности, ее “другое”. И создавая новую реальность, которая как бы обскровливает первую, миф постепенно замещает ее. В результате же существование реального противоречия не только не изживается, но воспроизводится в ином аксиологическом контексте и акцентуации и психологически оправдывается. Человек начинает воспринимать настоящую реальность через систему созданных масскультом и СМИ мифов, и уже эта система мифов кажется ему новой ценностью и подлинной реальностью. Современная система мифов выполняет роль адаптированной к современному массовому мышлению идеологии, которая пытается убедить людей в том, что навязываемые им ценности “правильнее” жизни, а отражение жизни более действительно, более правдиво, чем сама жизнь.

В этой ситуации непоправимый урон наносится прежде всего художественно-эстетической культуре. Еще Гёте отмечал, что массовому сознанию всегда важнее *что*, а не *как*; иными словами, художественная форма, всегда бывшая достоянием, как правило, высшего, элитарного искусства, теперь, практически в отсутствие оно-го, перестает быть отличительным признаком искусства вообще. Вспомним в этой связи слова Л.С.Выготского, утверждавшего, что именно форма и “есть то, что отличает искусство от неискусства”¹⁷.

Следствием непонимания этого обстоятельства становится не только обеднение художественной формы, но и обеднение формы человечности: массовая культура предлагает суррогаты чувств, жизнь заменяется в спорте — переживанием чужих страстей, в кино — страстей вымышленных. Современный ритм и прагматичность довершают дело обеднения переживаний, и в результате мы имеем не только карманные адаптации произведений классиков, но и утрату эстетических “чувствительных” способностей, ведущую к торжеству прагматизма, к примитивизации и обесцвечиванию восприятия мира, к банальности и бескрылости мышления. Челю-

век начинает всё меньше различать оттенки смысла и переживания, всё меньше отличаться от машин и, возможно, недалеко то время, когда сбудется мечта героя из антиутопии Е.Замятина “Мы”: человек станет *машиноравен*.

Подобное смещение акцентов, деформация иерархической структуры смыслов, мешанина идей и убеждений, неразличение ценностей и уровней, вся атмосфера полной культурной дезориентированности образуют тот триумф абсурда, о котором пишет Ж.Эллюль в своей книге “Технологический блеф”, утверждая, что подобное ощущение пронизывает всю жизнь современного человека, отошедшего от всякой разумности, ушедшего из всякой логики. Не извечные, традиционные ценности человека — знания, любовь, добро, вера — становятся детерминирующим фактором современной реальности, а информационные технологии, которые проникают во все сферы, от частной жизни до международных отношений.

Итак, подводя некоторый промежуточный итог, можно сказать, что упомянутое отсутствие вертикальных векторов организации социокультурной жизни, включая распадение прежнего института духовно-культурной элиты, отсутствие ценностной иерархии бытия и его понимания, клишированность восприятия по навязываемым СМИ стандартам оценок, унификация стиля жизни в соответствии с господствующими социальными мифами порождают процесс *гомогенизации* общества, осуществляемый повсеместно, на всех его уровнях, однако отнюдь не в должном направлении. При этом процесс происходит не на лучших основаниях и в нежелательно широких масштабах. Гомогенизация как установление однородности общества означает нарастание энтропийности в организационном плане, причем за основу при этом берется не самый лучший тип человека и не лучший способ социального структурирования, а также бесплодность в культурном отношении, ибо только порядок в организации и многообразие культурного проявления ведут к гармонии и богатству содержания культуры. Массофикация же общества закрепляет этот низкий уровень однообразия (ведь однообразие в принципе возможно и на высоком уровне), что ведет к обеднению содержания и деградации форм культуры. Рост социальной и культурной энтропии, нивелирующей все проявления духовной жизни, не только знаменует приближение к царству посредственности, но и повышает непредсказуемость возможных процессов изменения общества, которые могут пойти в неожиданных направлениях и затронуть жизненно важные его опоры. Всё вместе это означает ослабление общих экзистенциальных перспектив развития общества.

Сложившийся социально-политический и культурно-психологический контекст, сам специфический тип господствующей культуры определяет и характерные черты массивифицированной личности. К ним можно отнести социальную дезориентированность относительно ценностей и приоритетов даже жизненно важного плана (цель и смысл жизни, жизненный идеал и т.д.). Одновременное распространение противоречивых, порою взаимоисключающих суждений приводит к тому, что сознание индивида оказывается погружено в своеобразный “бульон” непроверенной и взаимонесовместимой информации, что затрудняет адекватную ориентацию, порождает безразличие, апатию, анархичность в настроениях. Подобная ситуация вызывает психическую неустойчивость, провоцирует нескритичность, легковерие, внушаемость. Массовый человек обладает пониженной способностью к рассуждению, на него производит большее впечатление не аргументированный и обоснованный анализ, а энергичное, уверенное, пусть и легковесно-бездоказательное утверждение: подчиняя волю, оно снимает с человека необходимость принимать самостоятельное решение, а, следовательно, и нести ответственность. Массовый человек нередко может быть сентиментален, однако в то же время он нечувствителен к чужой боли, не склонен (в известной мере вследствие частичной атрофии эстетических чувств и способностей) к сопереживанию, эгоистичен, равнодушен к мнению, достоинству и даже жизни другого человека. Похоже, будто утрачен какой-то особый “нерв”, отвсчающий у него за чувство причастности к самому человеческому роду, и этой связи с ним человек уже не ощущает.

В плане своего культурного проявления массовый человек характеризуется специфическим типом восприятия, порождаемым опытом жизни в контексте массовой культуры. Конвейеризация самого художественного производства, разбивание его на отдельные технологические операции — по типу любого другого производства — привели к подмене его духовно-смысловой значимости зрелищно-техническим совершенством. Самыми актуальными на ТВ, куда дальше и шире всего продвинулись информационные технологии, стали разного рода шоу, где человек, не напрягаясь, развлекается, ибо самым большим мысленным усилием для него становится здесь выбор между уже сформулированными точками зрения или позициями, которые, как правило, отличаются довольно несущественными деталями.

Превращение массового искусства в технический эрзац культуры нивелировало собственно художественный вкус, а плоскостное восприятие, сформированное экранной (а не книжной) культурой, снизило способность к размышлению, глубинным ассоциа-

циям, перспективному воображению. На этом фоне психологи отмечают снижение способности к концентрации, следовательно, снижается умение и способность внимания к сосредоточению (а, значит, и к обучению), разрушается основа, на которой возможно формирование глубоких устойчивых чувств, способности сопереживания и т.п. Замену идеалов и ценностей стандартами и модой можно рассматривать как следствие разрушения способности к долговременному, перспективному построению мыслительно-образных программ, что формирует упрощенный, вульгаризированный взгляд на действительность, который к тому же деромантизирован даже у молодежи.

В целом же массифицированный человек отличается меньшей степенью подавления бессознательного, ибо в массовой культуре сознательно делается ставка на “подпольные” пласты психики, на иррациональную составляющую души, которая находится вне постоянного контроля сознания. Содержание этого “подпольного” пласта психики используется для оказания влияния на характер и поведение человека. У него легко высвобождаются инстинкты, ослаблены моральные запреты, он легко руководствуется простейшими, сиюминутными стимулами и мотивами. Человек массы импульсивен, переменчив, способен лишь к относительно краткосрочным программам действия. Особенности массового человека таковы, что он не только отвлекается от отвлеченных умственных усилий, но и часто предпочитает иллюзии — действительности (об этом, в частности, пишет З.Фрейд), правда ему фактически безразлично, особенно если она ему неудобна и разрушает состояние спокойного полусна, в котором он пребывает. Такое состояние представитель американской трансперсональной психологии Ч.Тарт называет еще согласованным (координированным) трансом¹⁸, считая это разновидностью измененного состояния сознания, в отличие от сознания, полностью осознающего себя. Многие из перечисленного выше часто становятся лишь формой защиты от нарастающего потока разного рода и вида информации; перед ним сознание и ставит своего рода заслон, который предстает в не всегда адекватных формах. Крайними формами выражения защиты от современного контекста информационного общества становятся изоляционизм и эскейпизм, наркотики и секты, уход в виртуал, рост самоубийств у тех, кто не нашел никакой иной формы спасения.

Условно все характеристики массового человека можно разделить на *социальные, культурные, психологические*, хотя на самом деле они взаимно определяют и перекрывают друг друга. Само массовое сознание определяется специфическими механизмами детер-

минации; оно имеет как внутренние устойчивые компоненты в виде общих установок, ценностей, ориентаций, мотивов, так и внешние, подвижные его проявления в виде массовых настроений, отражающих изменчивую динамику состояний массового сознания. Тот, кто имеет возможность влиять на эти настроения, формировать или регулировать их, тот фактически управляет течением субъективной психической жизни масс. “Охватывая значительные количества людей, массовые настроения оказываются именно тем механизмом, который обеспечивает политико-психологическую интеграцию... и играет роль своеобразного «спускового крючка», как бы включающего, иницирующего, а затем регулирующего то или иное политическое поведение”¹⁹.

Размытость сознания массового человека и новос его переструктурирование, заданность специальной интегрирующей “сборки” приводит к утрате способности критического мышления, к управлению через формируемые посредством СМИ настроения. Бессвязность мышления и фрагментарность модели мира, складывающейся у него, позволяют навязать ему нужную систему мифов, по которым человек будет выстраивать свою реальную жизнь и оценивать ее. Социальные психологи отмечают также повсеместную дебилизацию населения — у нас, в США, в Европе, — что расценивается как результат тотальной политики формирования массового человека. Это человек, искусственно маргинализированный, с точки зрения нормальных, традиционных человеческих ценностей. Используя становящийся у нас ныне нормой жаргон, можно сказать, что часто это намеренно “опущенный” человек — в социокультурном, психологическом, ценностном отношениях.

Современное информационное общество предоставляет правящей элите самые современные информационные технологии, которые помогают превратить публику в объект манипулирования. Массовый человек, упрощенный, усредненный, повышенно внушаемый, становится этим искомым объектом. Это в известной степени зомбированное существо, ибо сознание массового человека оказывается насквозь структурировано немногими, но настойчиво внедряемыми в него утверждениями, которые, бесконечно транслируясь средствами информации, образуют нечто вроде невидимого каркаса из управляющих мнений, установлений, ограничений, который определяет и регламентирует реакции, оценки, поведение публики. Как замечает английский социолог М.Арчер, “информационный человек”, а массовый человек информационного общества вполне может быть так назван, — это всего лишь гуманоид, информатизация же — всего лишь соответствующий современной фазе развития вариант позитивизма²⁰.

Можно сказать, что массовая культура замахнулась на саму душу человека. И если мы говорили выше о вызревшем в массовом обществе массовом человеке, то теперь, с тем же основанием, можно говорить уже и о феномене массовой души. Когда Э.Фромм в 1923 г. в статье “Психоанализ и социология” сетовал на бытующий в социологии подход к человеку как к среднестатистической единице, обладающей некоей среднестатистической душой, то это была всего лишь метафора. Теперь же это становится самой что ни на есть реальностью. Тот же процесс, который привел к формированию уже упоминавшейся “толпы на дому”, явился и причиной феномена, когда сама индивидуальная душа человека в массовом информационном обществе стала массовой.

Массовый человек, появившийся как продукт информационного общества, в результате всех используемых для модификации его сознания технологий и приемов становится, как было сказано вначале, условием сохранения и воспроизведения этого общества, ибо поддерживает и воспроизводит и саму систему ценностей, и систему власти. В этом назначении массового человека и причина культивирования его характерных качеств правящей элитой общества. Образуется ситуация как бы самоорганизации и самоуправления общества на основе сращения человека и информационных сетей в единых технологиях общей системы. Эта система имеет свою логику развития и свои законы функционирования. Специфичность данного этапа развития общества в том, что, возможно, впервые складывается некий искусственный социо-технический организм, функционирующий по типу естественного, нечто вроде масс-киборга, телом которого является социум, а сознанием — совокупность информационных технологий. Масс-медиа при этом выполняют функции нервной системы, проводящей импульсы и управляющей деятельностью отдельных клеток и органов системы. Получается, что управляет практически некая безличная необходимость, которая опредмечивается и выражается через медиа. Впечатление безличности управляющего принципа усиливается впечатлением саморегуляции системы.

Парадокс же всей ситуации и в то же время глубокий драматизм общества заключается в том, что оно требует соединения невозможного. Развивающийся диалог со становящейся всё более умной машиной, даже возможное противостояние ей требуют от человека вполне определенных соответствующих качеств для сохранения своего человеческого превосходства и “удержания командных высот”: гибкости интеллекта, высокого творческого потенциала, свободы и эвристичности мышления, незаурядных волевых качеств, чтобы всё это иметь и развивать. Современное же инфор-

мационное общество с характерной для него установкой на формирование управляемой массы требует от человека и воспитывает в нем противоположные качества. Массовый человек не сможет справиться с проблемами, возникающими в современном обществе. И потому, во-первых, “феномен тотальной пассивизации человека”²¹ означает грозную опасность для общества в условиях все менее предсказуемого его развития в контексте все интенсивнее изменяющейся мировой ситуации. Во-вторых, сама характеристика массового человека обещает лишь унылую стагнацию однообразия, в то время как для гармонического развития культуры необходимо интегрированное многообразие и ее форм, и ее носителей, т.е. обеспечение богатого смыслового пространства мышления, восприимчивого к новому. “Не нужно особой зоркости, — пишет Р.Гвардини, — чтобы увидеть, сколько неповторимого должно будет погибнуть, если определяющей формой человека станет не высокоразвитый индивид, а множество похожих друг на друга человеческих единиц”²².

Можно сказать, что массовый человек соединяет в себе два из выделенных Э.Фроммом четырех непродуктивных для общества типов характера, различающихся ориентациями: пассивный, эксплуататорский, накопительский и рыночный. В частности, “рыночный человек” — это тот, кто видит в себе самом товар, не имеет чувства самоидентичности, оценивает себя в зависимости от своей успешности, не имеет лица...²³ Таким образом, рыночный и в то же время пассивный характер создаст облик человека массового, вдвойне непродуктивного для общества.

Сохранение же прежней тенденции на фатальное расхождение естественных потребностей развития общества и человеческого “материала” для его осуществления будет означать или безвыходность ситуации и обреченность социального организма, или установку на жесткую интеллектуальную стратификацию общества, преодоление его гомогенизации в заданных и управляемых пропорциях и направлениях. Если ничего общего с гласно формулируемыми демократическими пожеланиями и установками не имеет реально осуществляемая гомогенизация общества, то столь же ничего общего с ними не имеет и жесткая его стратификация. В любом случае оказывается, что интересы правящей группы расходятся с интересами естественного развития общества, а может быть и с выживанием человека — в его традиционно понимаемых характеристиках и с сохранением верности собственной его природе.

Таким образом, мы встаем перед реальностью, что массовый человек целиком становится объектом управления, что он перестал быть автором даже собственной своей жизни, т.к. утратил

творческий потенциал, а также способность и желание его реализовать. Массовый человек не является и автором массовой культуры: ее создает не он, но для него — другие, те, кто ставит себе целью управлять массами и писать для них “содержание” и образ “их” жизни. Сам же массовый человек оказывается лишь пленником и данником этой массовой культуры.

Ипостаси человека без лица

Итак, массовизация общества в изобилии породила массовых людей как новую качественную разновидность человека, появившуюся в современном информационном массовом обществе. Всё больше становится массовых маленьких людей, уходящих бесследной тенью в культурное никуда. Всё длиннее становится список “пропавших без вести”, т.е. проживших настолько незаметно свою бесцветную жизнь, потерявших свое уникальное человеческое лицо, что их можно считать прожившими без вести.

Массовая культура становится последним прибежищем маленького, среднего, среднестатистического человека и последней его летописью. Массовая культура существует с тех пор, как появилось деление на элиту и массу и соответственно на высокое и низкое (“популярное”, “массовое”) искусство. И если высокое искусство было занято высокими страстями и недюжинными характеристиками, то масскульт был адресован обычному человеку массы и его делал своим героем. Это всегда было проявлением демократизма массовой культуры, ее интереса к повседневной, негероической и незаметной жизни большинства населения любой страны, которое составляют обычные маленькие люди.

Так, например, традиционная русская культура всегда была внимательна и полна сочувствия к маленькому человеку, и для русской литературы этот тип в целом является программным и сквозным. В 60-ых годах прошлого века в России сформировалась сама *идея* маленького человека, получившая признание у философов и писателей. Так, Л.Шестов утверждает, что “самый забитый, последний человек есть тоже человек и называется брат твой”. Что же может быть интересного в простом человеке? — задает вопрос В.Г.Белинский. И отвечает: его душа, ум, сердце, страсти, склонности — словом всё то же, что и в человеке высоком и образованном. Поэтому, пишет он, “нужно было обратить всё внимание на толпу, на массу, изображать людей обыкновенных...”²⁴. С сочувствием рисуют маленького человека и Н.В.Гоголь (известные его “Шинель”, “Миргород” и др.), и Ф.М.Достоевский (“Бедные люди”, “Униженные и оскорбленные” и множество других произ-

ведений), и А.М.Горький, проявляющие неподдельный интерес к жизни и характерам обычных людей и в то же время отмечающих глубокую трагичность их судьбы. Достоевский в “Записках из подполья” писал: “Никакие гармонии, никакие идеи, никакая любовь или прощение, словом, ничего из того, что от древнейших до новейших времен придумывали мудрецы, не может оправдать бессмыслицу и нелепость в судьбе отдельного человека”.

Здесь мы должны сразу оговориться: во-первых, произведения называемых нами авторов, рисующие жизнь маленьких людей, не были произведениями массовой культуры, это как раз были произведения высокой культуры, высокого гуманистического звучания; и, во-вторых, маленький человек вовсе не всегда оказывался человеком средним и заурядным. Но именно из этих произведений маленький человек как бы шагнул в свою большую культурную жизнь, а эстетика обыденности, повседневности хотя и много позже, но станет преимущественной эстетикой современной культуры.

Положение коренным образом меняется, когда масса выходит на историческую сцену; ее пришествие зафиксировал и проанализировал Х.Ортсга-и-Гассет. Отличие прежнего маленького человека от современного не только в массовости последнего, но и в изменении самой его психологии и социальной принадлежности. Современный маленький человек имеет другую социальность и психологические черты, чем маленькие люди Чехова, Короленко или Достоевского. Знамательным в этом отношении представляется “Мелкий бес” Ф.Сологуба. В его маленьких людях уже отчетливо проглядывают будущие агрессивные мещане. Это не просто маленькие люди, это люди, доведенные тупой и серой провинциальной жизнью до нравственной неясности, они способны на любой невразумительный, даже жестокий поступок. Они нелепы и стерты как бы даже внешне, они занозены и неопрятны. Передонов, его сестра-жена Варвара, различные их знакомые и просто обитатели городка — все они у Сологуба несут на себе отпечаток какой-то пустоты и странной неадекватности. Застывшая неподвижность их жизни в любой момент может обнаружить их способность — и готовность — сорваться вдруг куда угодно. Но главное, что определяет и их жизнь, и их поступки, — это *бессознательность и глупость*. Эта погруженность в духовную спячку характерна для них при любой самой активной внешней деятельности, а глупость оказывается взрывоопасна, что, в частности, показал М.Е.Салтыков-Щедрин в своем “Городе Глупове”. “Дремлет человек... — пишет А.М.Горький в рассказе “Читатель”. — И никто не будит его. Дремлет он и — превращается в животное. Бич ему нужен и огненная ласка любви, вслед за ударом бича”.

Правда, провидческие слова эти Горький влагает в уста странного субъекта, который вполне мог быть первым пришествием более позднего булгаковского Воланда.

И впоследствии уже характер маленького человека претерпевает столь существенные изменения, столь он количественно становится велик, но в то же время, ощутив свою силу, злокачествен в худших своих проявлениях, что серьезная литература отходит от своего былого к нему сочувствия и сохраняет только жалость, смешанную с отвращением. Таковы, где-то на грани тихой ненависти к этому человеку, рассказы Л.Петрушевской, произведения раннего В.Пелевина, циничные повествования Э.Лимонова, юродство Вен.Ерофеева. Современная литература отказывается любить такого человека, не имеет на это сил, а прежний гуманизм исчерпан. Скептическая, нигилистическая современная литература начала сомневаться в самом благородстве души человека, в его способности любить мир и людей. И это не столько даже отношение именно к маленькому человеку, сколько разочарование во всей человеческой природе вообще.

Действительно, еще Достоевский в свое время четко поставил проблему “двух гуманизмов”, выделив как бы два направления, два мировоззрения в гуманизме. Гуманизм как любовь к человеку, доверие к нему, вера в него, — если это соединено с религиозным чувством, — составляет человекоутверждающий пафос творчества самого Достоевского. Абстрактный же гуманизм, атеистический вариант любви к человеку вне присутствия Бога и даже на месте Бога, реально вытесняет не только Бога, но и действительную любовь к человеку. Отсутствие Бога знаменует отсутствие высших ценностей и самой цели человеческого существования. “Пейзаж без неба”, провозглашенный Ф.Ницше, разворачивается в современной культуре, являя правоту Достоевского, утверждавшего, что отсутствие Бога нельзя заменить любовью к человечеству (тем более, когда есть сомнение относительно самой этой любви), “потому что человек тотчас спросит: для чего мне любить человечество?” И в самом деле, разве кто-нибудь может упрекнуть современного человека, будто он любит человечество? Утратив истинный масштаб любви, человечество утратило и саму способность к ней; то, что выдается за любовь, не более чем псевдолюбовь. Любовь к человечеству отвлеченна, любовь же к отдельному человеку сложна, а в неистинной системе координат оказывается и вообще невозможна.

Современная культура полна этой псевдолюбви, этой снисходительности к малости и слабости обычного человека, она с удовольствием *легитимизирует* мир маленького человека и его ма-

ленькие ценности. Закрывается тема гуманистического демократизма раннего этапа масскульта и открывается тема апофеоза мещанского идеала маленького человечка современного большого общества. В западной культуре эти этапы не столь четко выделяемы, хотя достаточно привести в пример произведения Ч.Диккенса, М.Твена, У.Фолкнера и многих других, чтобы убедиться, что общемировой процесс развития культуры имеет свои определенные константы. И демократические тенденции искусства маленького человека на Западе также определили демократизм масскульта этапа его становления, но затем претерпели превращение и фактически оставили эту тему, подхваченную, но извращенную (в соответствии со своими понятиями) массовой культурой.

И Сологуб, и Достоевский, и Горький, и Чехов, рисуя маленького человека, независимо друг от друга, но в согласии с реальностями жизни, как бы констатируют в своих изображениях этого человека две его несприглядные черты, которые, пожалуй, и определяют специфику всех его дальнейших “приключений”: истеричность и ограниченность. В них, как мы попытаемся показать дальше, скрываются корни, с одной стороны, его двуликости, определившей две разные ипостаси его социальной судьбы, с другой стороны — его неспособности (невозможности) правильно определить перспективу своего исторического бытия, что, в силу его массовости, фатально может предопределить судьбу всего человечества.

Массовая культура и современный массовый человек счастливо нашли друг друга. Глядя на свое отражение в зеркале массового искусства, массовый человек утрачивает ощущение собственной малости и слабости, ибо понимает, что он — “как все”. Действительно, замечает Э.Фромм в “Бегстве от свободы”, люди не смотрели бы без конца варианты одной и той же темы, если бы для них в ней не было чего-то близкого и сокровенного... Так, притягательность сюжета о Золушке отчетливо видна по кассовому сбору фильма “Москва слезам не верит”, варианты его обыгрываются и в фильме “Служебный роман”, и в более поздней “Остановке по требованию”. Кроме того, масскульт дает обычному человеку способ ориентироваться в наиболее типичных ситуациях, сообщает минимум необходимых культурных сведений, которые позволяют ему вписаться в общество. Современный масскульт чутко улавливает страх маленького человека перед лицом открывающихся проблем и опасностей и дает ему избавление от него — пусть даже временное и иллюзорное. В качестве компенсации за безысходность своего серого существования маленький человек, не способный не только перестроить мир, но и изменить собственную жизнь, получает навеянный масскультом “сон золотой”, дающий ему забвение в грезах.

И человек не просто живет, но и хочет жить в этом мире иллюзий, помогающих ему переносить уже, может быть, и не трагичность, как прежде, но убожество реальной жизни. Однако ложность соотнесений с реальной жизнью порождает ложное сознание, которое ослабляет человека в его человеческой природе и устремленности. В культурном отношении это уже своего рода люмпен, если не деклассированный, то декультурированный человек. Он выпал из адекватных культурных моделей и отказался от прежних культурных модусов понимания мира, но не имеет ни сил, ни желания выстроить новые, соответствующие ему, его жизни, его интересам. Он не отдает себе отчета, что этот пир — не его, что он только согладатель, которого терпят настоящие хозяева и гости. И эта его культурная неукорененность, культурная обескровленность обуславливают его деморализованность и психологическую уязвимость. Сознание становится чувствительным к внушениям и манипуляциям со стороны любых активно действующих факторов, особенно если они представлены в красочных образах масскульта. Простейшие мотивы — выжить, утвердиться, получить желаемое — становятся главными в жизненной программе подобных людей, одновременно и объединяя их общностью целей и интересов, и разъединяя конкуренцией в устремленности к реализации их. Такая ситуация возвращает отмеченную еще А.В.Луначарским в статье “Мещанство и индивидуализм” двойственность натуры мещанина: соглашательство — и агрессивность.

Отсутствие механизмов культурного регулирования своих отношений с миром приводит к необходимости заимствования неких готовых форм, которые предлагает масскульт. Незамысловатые сюжеты массового искусства, узнаваемые типы и ситуации сообщают обывателю равновесие и спокойствие; простота мира, укладываемость его в привычные схемы сообщают ему чувство уверенности, довольства собой, удовлетворения собственной проницательностью. Сложность реальной жизни редуцируется, всё трансцендентное одномерному бытию и оказывается, и воспринимается как ненужное. Действительно, будучи внимателен к миру и меркам маленького человека, масскульт при показе большого мира и великих людей, дает ему чувство самоутверждения через отрицание чего-то значимого, существующего в сознании как ценность, и это сообщает человеку некую иллюзию, а может, точнее сказать суррогат, внутренней свободы и достоинства, что позволяет ему пережить любовь к себе и получить оправдание собственного бытия. Однако такие подмены не проходят бесследно для внутреннего мира и души человека. Как пишет Д.С.Мережковский, “никакая порнография, никакие соблазнительные картины пороков не

развращают так сердца человеческого, как ложь о добре, как банальные гимны добру, как эти горячие слезы наивных читателей над фальшиво гуманными чувствами и буржуазной моралью. Кто привык плакать над ложью, тот проходит с холодным сердцем мимо истины, мимо красоты”²⁵.

Из всех функций искусства масскульт успешнее всего выполняет функцию развлечения, и разрастание этой функции идет за счет утраты искусством его духовной составляющей. Именно прежде всего развлекательной считает массовую культуру американский социолог Х.Ганс, считая, что ее назначение — сделать жизнь приятнее. Как можно больше игр разного рода, увеселений — когда человек вроде бы “при деле” и одновременно “как все”; тогда ему некогда и не надо думать. Ни мечты, ни фантазии масскульта не выходят за пределы банального. Своеобразная “духовная уравниловка” стандартизированного искусства создаст стандартизированного человека, для которого в масскульте всегда готов “хэппи энд”.

В целом масскульт, в результате, выполняет определенную охранительную функцию, позволяя держать массу маленьких людей в состоянии пассивных мечтаний. И массовый человек не замечает тривиального и нетворческого характера и своей жизни, и самой массовой культуры, которую он привычно *потребляет*. Массовый человек бесплоден, потому что не может быть созидателем тот, кто не имеет духовной силы не плыть по течению, не быть как все. К тому же он лишен духовного измерения в своем восприятии жизни и не имеет аутентичных ориентиров. Массовая же культура и не беспокоит его в этом отношении, она льстит ему, убеждая, что если только он захочет, он получит всё, что ему нужно, — достаточно посмотреть наводнившие наши экраны южно-американские сериалы. “Литература, кино и телевидение, — пишет А.Зиновьев, — создают впечатление, будто «маленькие» люди ведут интересную и социально насыщенную жизнь. В реальности же их жизнь есть мешанская скука и столь же унылая работа по обеспечению этой скуки”²⁶.

В действительности жизнь маленького человека в современном обществе дает ему много разных возможностей. Развитие науки и техники расширяет для него мир и пределы его бытия, удовлетворяет его потребности и этим стимулирует их дальнейший рост. Простота получения благ, а также усилия рекламы и всей системы социального мифотворчества делает потребление его естественным состоянием. При этом формируется и закрепляется позиция, противоположная творческой. Прежде всего, само индустриальное общество порождает массу нетворческих профессий и делает нетворческими многие другие, в том числе искусство, пре-

вращенное в сферу производства. Потребительство становится доминирующей чертой, определяющей организацию его жизни и в материальном, и в духовном плане. Отчуждение от творчества, даже если человек не осознаёт этого, ощущается им как неполнота жизни и означает дальнейшую деградацию личности.

Духовное потребительство заменяет творческий дух, это своего рода активная и даже агрессивная апатия: человек всё время что-то требует от мира, но ничего не дает ему сам, даже часто не пытается что-либо предпринять: от пресыщенности, “усталости”, дезориентации, лени, наконец. Он только расходует сконцентрированный в культуре труд множества предшествующих поколений, не догадываясь, что и сам что-то должен миру. Как пишет Х.Ортега-и-Гассет в “Восстании масс”, ему трудно уразуметь, что “все эти легко достижимые блага держатся на определенных и нелегко достижимых человеческих качествах, малейший недобор которых незамедлительно развеет прахом великолепное сооружение”²⁷.

А пока массовый человек поглощает и потребляет всё, что может предоставить ему общество: “мир — это один большой объект для удовлетворения нашего аппетита”²⁸, с горечью констатирует Э.Фромм. И отношения между людьми также делаются отчужденными отношениями потребления, но поскольку люди становятся как бы одинаковыми, то возможность “обмена” резко ограничивается, и отношения сводятся к взаимным манипуляциям, где все взаимозаменяемы. Сознание ценности человеческой личности и самой человеческой жизни уступает место безразличию, которое может оборачиваться жестокостью. Потому столь популярны боевики с многочисленными убийствами, киллерами, всякими прочими ужасами, потому появляется игрушка “томагучи”, имитирующая жизнь и смерть, которые вызываются на заказ. Уже у детей формируется представление о жизни и смерти как о чем-то игрушечном: достаточно нажать на кнопку, и “умерший” томагучи тут же оживёт. Удобная инфантильность не позволяет и в дальнейшем сформировать серьезное, адекватное отношение ко многим жизненно важным вопросам, и даже свою собственную жизнь человек не столько проживает, сколько имитирует стереотипы, предлагаемые масскультом.

Как уже говорилось, человек массы существовал всегда: исследователи обнаруживают существование различных форм массовой культуры и в античные времена, и в эпоху средневековья, и в культуре Возрождения. Но в обществе, ориентированном на традиционную систему ценностей, массовый человек, как уже отмечалось выше, прежде был всегда встроен в определенную социальную “иерархию статусов” — социальную и культурную. Об-

щество в целом не только никогда не равнялось на вкусы и настроения массового человека, но и считало необходимым смягчать и должным образом “адаптировать” культурно не артикулированные формы проявления этих вкусов. Ни его присутствие в культуре, ни мир его личности не были определяющими в культуре. Что же касается образованных слоев общества, то и они сегодня не сумели сохранить для себя элитарную культуру в прежнем ее значении, они также вынуждены довольствоваться масскультом; как замечает по этому поводу А.А.Зиновьев, современная элита в этом смысле похожа на древнеримскую аристократию, которая имела “привилегированные места, но смотрела те же зрелища, что и плебе, причем аристократия стремилась видеть зрелища ближе и детальнее”²⁹. Так что в современном обществе человек массы не только не ощущает какой-либо своей культурной недостаточности (вспомним Шарикова из “Собачьего сердца” М.Булгакова), но, напротив, оказывается наиболее удачно вписавшимся в “интерьер” этого общества, приспособленным к нему. Масскульт становится идеальным механизмом для массовой искусственной фабрикации Шариковых.

Описанные психологические свойства массового маленького человека в соответствующем социальном контексте в равной степени определяют основу и крайней формы равнодушного человека толпы, пределом мечтаний которого является сытость и с молчаливого согласия которого, как писал Б.Ясенский в своем “Заговоре равнодушных”, существует на земле предательство и убийство, и крайней формы самолюбования и самовлюбленности “сверхчеловека”, жестокого и готового убивать и попираť достоинство других людей.

Пришествие подобного человека, психосоциальный облик которого таит в себе подобнос шизофреническое распадение, предчувствовали А.Герцен и Д.Мережковский, К.Леонтьев и З.Гиппиус. Так, А.И.Герцен, пожалуй, первым заговорил об опасности нашествия нового Чингисхана с телеграфом, а позднее Мережковский и Гиппиус говорили, что уже слышат шаги грядущего хама. Отмечая духовное оскудение современной культуры, предвидел грядущее новое варварство и Й.Хейзинга.

Как бы в предвидении победы массовой культуры Герцен писал, что за большинством, теперь господствующим, стоит еще большее большинство кандидатов на него, для которых нравы, понятия, образ жизни мещанства — единственная цель стремлений. И это грядущее большинство подпирает ныне господствующее; это — онтологический резерв мещанства, социальный резерв массовой культуры. Позднее представитель постмодернизма, известно-

го своей критикой массовой культуры, Ж.-Ф.Лиотар скажет, что считает главной проблемой современности то, что произошла “все-ленская реабилитация посредственности”, и случилось это не в последнюю очередь благодаря всяческому обыгрыванию ее в мас-культе.

В своей статье “Концы и начала” А.И.Герцен определяет ме-щанство как самодержавную толпу сплоченной посредственнос-ти, которая всем владеет. Сама жизнь вокруг них мельчает и по-шлеет, ибо из нее уходят общечеловеческие интересы и она сво-дится к интересам торговой конторы и мещанского благосостоя-ния. Слова его как бы подтверждал Мережковский: “достигшее сво-их пределов и воцарившееся мещанство есть хамство”³⁰. Примером тому Мережковский видит Лопухина из чеховского “Вишневого сада”: “Пускай всё, как я желаю!.. За всё могу заплатить!”. У такого человека, пишет Мережковский, “вместо скипетра — аршин, вмес-то Библии — счетная книга, вместо алтаря — прилавок”.

Духовно-идеологическим фоном, на котором происходит это становление мещанства, Мережковский считает лишенный куль-турной перспективы дух позитивизма и узкого прагматизма, плос-кого полужнания, руководимого выгодой и несокрушимым здра-вым смыслом. “Отказываясь, ради чечевичной похлебки умерен-ной сытости, от своего божественного голода и божественного пер-вородства, человек неминуемо впадает в абсолютнос мещанство”³¹, — пишет он в статье “Грядущий Хам”. Ныне уже можно сказать, что грядущий хам, провиденный Мережковским, стал хамом тор-жествующим. И свидетельством (и рукотворным памятником) его торжества стало засилие массовой культуры — в худшем смысле этого слова. Массовая культура не только не осуждается, но пред-ставляется достижением и образцом для этого неиссякаемого ре-зерва мещанства. И Герцен еще в 1864 г. писал, что следует сми-ренно признать, что мещанство есть окончательная форма запад-ной цивилизации. В свою очередь, следует добавить, что вся цель самой западной культуры — мещанство, всеобъемлющее, всепро-никающее, сытое и самодостаточное.

Сам демократизм массовой культуры стал мнимым, ибо дей-ствительный демократизм не означает необходимости смыслово-го и ценностного смещения восприятия. Не означает самого оп-равдывания безликости и пассивности, но должен побуждать к ос-мысленному бытию, к развитию, а не стиранию личности. Куль-тура для всех — это неопределенная однородность вкусов и крите-риев. И как справедливо отмечал М.Волошин, “если для мира ма-териального принцип демократизма верен и необходим, то на-столько же для мира духовного необходим принцип аристокра-

тизма... Глубоко ложен принцип «искусство для всех». В нем является ложная демократизация. «Искусство для всех» вовсе не подразумевает необходимой ясности и простоты, это было бы прекрасно, — нет, в нем есть губительное требование об урезке роста мастера в уровень с современным ему невежеством и дурным вкусом, требование «общедоступности», азбучности и полезности. Искусство никогда не обращается к толпе, к массе, оно говорит отдельному человеку в глубоких и скрытых тайниках его души. Искусство должно быть «для каждого», но отнюдь не для всех»³². О необходимости аристократизма серьезной, настоящей культуры говорит и Й.Хейзинга³³.

Мещанин и масскульт взаимно формируют друг друга, общими усилиями создавая некий облегченный вариант искусства, а затем уже облегченное потребительское отношение к этому искусству переходит в нежелание думать, затем в неспособность ко всякому творческому и даже критическому усилию мысли, что формирует и отношение к самой жизни. Принцип получения удовольствия становится смыслообразующим мотивом поведения и деятельности человека, ставшего потребителем. Предпочтение мира внешних впечатлений миру внутренних переживаний и размышлений требует и от искусства лишь удовольствия, разрядки, компенсации.

Постепенно масскульт начинает целиком определять диапазон культурных потребностей маленького человека. Исчезает стимулируемая и подкрепляемая обычно настоящим искусством мотивация к внутреннему развитию. Глубокий смысл, который скрыт в назначении и функции искусства, в массовом его варианте сводится даже не просто к цели узко прагматической, но цели сниженной, приспособленной к тому, чтобы сделать из человека — средство, из людей — управляемую толпу, которая, если она сыта и одета, тем самым счастлива и довольна. Как раз подобного массового человека, который выступает не столько «единицей измерения» массы, сколько качественной характеристикой новой разновидности социального человека, Г.Маркузе и определил как «одномерного человека», и именно масскульт формирует эту модель одномерной мысли и одномерного поведения. Охарактеризовать же эстетику массовой культуры, эту эстетику парикмахерской, можно словами С.Булгакова (правда, сказанными по другому поводу), что здесь красота растлевается, богиня отдается в горничные к богатым людям...

Именно эстетическое неприятие масскультуа выступает при его становлении главным доводом против всего этого феномена в целом. Царство стандарта, однообразия, одномерной середины, в ко-

торой, по словам К.Леонтьева, тонет всё: всё изящное, глубокое, выдающееся, и наивное, и утонченное, и первобытное, и капризно-развитое, и блестящее, и дикое... Всё поглощается мещанством и сводится к скучному и ограниченному удобству восприятия. Эстетическая стертость масскульта делает более явной и его моральную ограниченность, и его духовное ничтожество. И никакая респектабельность не может скрыть того внутреннего, психологического босячества, о котором говорил Мережковский как о пределе нигилизма и духовной нищеты³⁴.

Пошлость и усредненность мировосприятия массового маленького человека приводят к тому, что его самоутверждение может принимать некие отклоненные формы. Представляется, что вариантом такой отклоненной формы становится желание снизить то идеальное, высокое, светлое, что массовый человек может наблюдать, но не способен чувствовать. Выражениями этого становятся деромантизация и дегероизация. Вместо романтизма в его мировосприятии присутствует сентиментальность, герой же приобретает облик “супермена”, который настолько отдален от реального человека, что не вызывает у человека маленького ни зависти, ни желания (возможности) подражать. Отсюда популярность в масскульте образа супермена, обладающего отчетливыми сверхвозможностями и сверхкачествами. Маленький человек с удовольствием наблюдает за похождениями и подвигами супермена, но это никак не посягает на его спокойное существование и не нарушает его психологического покоя мечтами о чем-то подобном.

Действительно, масскультовый супермен — это и не сверхчеловек Ницше, ибо тот явно ценностно окрашен, и тем более не Богочеловек философов-идеалистов. Это просто не человек вообще. Ницшевский герой здесь свергнут на примитивнейший уровень и плоско понят. Если мы возьмем Бондиану (серию приключений суперагента Джеймса Бонда), то увидим героя, у которого нет ни друзей, ни любимых. По ходу действия супермужчина Бонд сталкивается с множеством красивых (но неразличимых, настолько они все отвечают стандарту красоты) женщин. Их отношения нельзя назвать не только любовью, но даже *занятием любовью*: герои реагируют друг на друга на уровне раздражимости амёб — автоматизированно, без каких-либо эмоций, с возможностью прервать свое занятие в любой момент по внешним обстоятельствам. Масскультовый герой разрушает и само представление о любви как отношении и как ценности, ее образ в культуре.

В конечном счете деромантизация и дегероизация “сообща” утверждают антигуманность в отношениях и представлениях людей друг о друге. Философская идея сверхчеловека, как бы к ней

ни относиться, в масскульте оказывается опущена до имиджа супермена, сам образ человека сводится к изображению зомбированного масскультовскими мифами существа, чье сознание насквозь структурировано немногими, но настойчиво внушаемыми идеями, которые в совокупности образуют некий “каркас”, определяющий мотивации, оценки, поведение. Масскульт снижает планку любой идеи, любой проблемы, любого явления — до роста своего потребителя, тем лишаая и человека, и саму действительность (в ее понимании и изображении) их истинного уровня и значения.

В обычной жизни дегероизация принимает форму опрошения, снижения, обыденизации. Обыватель с удовольствием видит на экране телеведущего в подтяжках, певца в майке или разношенном свитере, который обычным голосом поет об обычных людях, он слушает теледиктора, говорящего на языке улицы, употребляя те же выражения вплоть до жаргонных и так называемых блатных; это атмосфера кухонных сплетен на показываемых по ТВ тусовках, это безвкусная, сниженная интеллектуально реклама и т.п. Намеренная дегероизация, тенденция на снижение восприятия сочается со столь же откровенной пошлостью. Так, в рекламе, демонстрировавшейся на ТВ в том числе и 23 февраля, звучало: “В жизни всегда есть место подвигу — и это место должно быть отдано рекламе”.

Повседневность, поглощающая внимание, сознание, саму жизнь обывателя, как никогда сильна и всеохватывающая. Она специально расширяется с помощью рекламы “мелочей быта”, которые заслоняют и вытесняют из сознания всё остальное, несиюминутное. Информационное окружение, специально структурированное, чтобы тотально охватывать и контролировать сознание, заставляет человека целиком психологически уйти в эту повседневность, усиливая ее черты, ее давление на жизнь человека. Повседневность приукрашивается, расцветивается, обласается в заманчивые соблазны, чтобы надежнее уловить в свои сети сознание, отвлечь от непреходящего, вечного, истинного.

Бесконечное смакование мелочей повседневности отнюдь не становится средством раскрытия поэзии жизни, напротив — оно всю жизнь превращает в прозу, ибо невозможно, как бы мы ни старались, опозитизировать, например, жевательную резинку или дезодорант. Тем более что целью этого и не является опозитизирование жизни — нас просто хотят любым способом убедить купить данный товар.

Дегероизация не столь безобидна, как это может показаться. Тенденция к дегероизации человека и его жизни опирается на скрытую нигилистическую мысль относительно природы и сущности

человека. Во множестве триллеров, детективов, боевиков (взять хотя бы серию на ТВ “Черная комната”) проводится мысль, что от человека нельзя ждать хорошего, он всего лишь похотливое, беспринципное животное, сплошь способное на предательство. И если его обманывают или убивают, то ничего другого он и не заслуживает. Вспомним рекламу печенья “Бартонс” с использованием образа Шерлока Холмса: “Кто украл печенье?.. Устоять невозможно!” Реклама, адресно направленная на обывателя, — это сплошное похвальное слово глупости, предательству и пошлости.

В то же время З.Фрейд совершенно справедливо писал, что человеку необходим герой, поэтому человечество испытывает потребность в героях и героическом. Герой, верный своей миссии, способен приподнять целый пласт человеческой жизни. Герой развенчанный — понижает уровень человеческой жизни и уровень оценки человеком в том числе и самого себя. Дегероизация имеет результатом девальвацию человека со стороны его человеческой ценности, дискредитацию человеческой природы. Ведь герой — не просто идеал, но свидетельство положительного проявления человеческой природы в экстремальных условиях, которые обнажают действительную его сущность. Может быть, героем становится не каждый, но в природе каждого заложен, до поры до времени скрыт этот потенциал, позволяющий развернуть всё богатство человеческой личности и человеческого духа. И надо иметь представление о своих вершинах, чтобы тем самым иметь адекватную точку отсчета в оценке своих проявлений. Так, например, Тургенев в хрестоматийных “Отцах и детях” рядом с Базаровым дает образ Рахметова.

Героическая личность сообщает истинный масштаб человеческого бытию. Дегероизация как сознательный психологический прием очень удобна, ибо помогает человеку избежать сожалений о нереализованных возможностях, укоров и даже порою угрызений совести, а все требования и мечты перенести на фигуру супермена. Дегероизация в масскульте означает окончательное практическое закрепление взглядов экзистенциалистов о бессмысленности бытия, обреченности всякой попытки придать смысл человеческой жизни. Так, М.Хайдеггер представлял человека как прежде всего временного, смертного. При этом его человек, ощутив себя смертным, остался и без вечности. И потому жизнь как целое не имеет смысла, она существует лишь как серия случайных событий, которая заканчивается ничем. Человек есть игрушка бытия, и потому психологический вывод из подобной онтологии может быть лишь один: расслабиться и постараться получить удовольствие. Что и делает со всей старательностью массовый человек.

Еще Б.Паскаль писал о психологической природе закрепленного в жажде развлечений страха перед действительным бытием: “Люди не властны уничтожить смерть, горести, полное свое неведение, вот они и стараются не думать об этом и хотя бы таким образом обрести счастье... Развлечение — единственная наша утеха в горе и вместе с тем величайшее горе: мешая думать о нашей судьбе, оно незаметно ведет нас к гибели”³⁵.

Эта психология во многом делает понятным и неслучайным конформизм массового человека, его соглашательство, его склонность к подчинению власти в любой ее форме (авторитет, насилие и т.п.). Его конформизм и гибкость лишают массового человека индивидуальности. В его манерах, одежде, образе жизни, устройстве и обстановке дома, семейных отношениях и проч. он подлещит власти стандартов. Телевидение в целом и реклама в частности выполняют для него роль врача, психоаналитика, консультанта по различным вопросам, помогающие ему решить, как жить, как отдыхать, как одеваться. “Появились люди, — пишет К. Ясперс, — как будто отказавшиеся от всякого самобытия, для которых ничего как будто не имеет ценности, которые по воле случая переходят от одного мгновения к другому, равнодушно умирают и равнодушно убивают...”³⁶.

Яркий портрет человека с массовой психологией дан в фантастической повести А. и Б. Стругацких “Второе пашествие марсиан (записки здравомыслящего)”. Обыватель готов примириться с чем угодно и найти этому оправдание, если это ему выгодно из самых прозаических, обывательских соображений. Марсиане пытаются навязать свою жизнь землянам. Обыватель говорит: “Экая жалость — цивилизацию продали за горсть медяков! Да скажите спасибо, что вам за нее дают эти медяки!.. Вы называете это рабством, а всякий разумный человек полагает это обыкновенной торговой сделкой, которая должна быть взаимовыгодной”³⁷. Не в громе космической катастрофы, не в пламени атомной войны, а в сытой, спокойной тишине кончается, видите ли, история человечества, констатируют они.

Однако человек без лица, без индивидуальности в то же время остается индивидуалистом. Он — в массе таких же, как сам, но он один. Каждый — один на один со своим телевизором, своей газетой, которые не оставляют его один на один с *самим собой*. Это новое явление современного общества — толпа атомов, особо-отдельных, но одинаково-неразличимых. Можно сказать, что в том процессе “чрезмерного развития индивидуализма”, о котором В.Соловьев писал как о причине и основе мелкого эгоизма, который всех уравнивает, когда не находит себе предмета напря-

женность личного сознания”³⁸, современным обывателем этот этап как бы пропускается “напряженного личного сознания” и он сразу, благодаря соответствующему воздействию современного информационного контекста, переходит в состояние уравнивающего всех эгоизма — индивидуализма без индивидуальности, представляющего торжество массовой мещанской психологии. Качественная жизнь заменяется количественным присутствием, реальная свобода “быть” — фикцией ее, создаваемой видимостью “иметь”.

Сделав выбор в пользу “иметь”, человек массы всё чаще и себя определяет через то, чем он сам обладает, что он потребляет, и т.д. При этом он как бы теряет некое единство целостной личности и предстаёт как набор определенных характеристик или свойств, который может производить *впечатление* личности. Подобная видимость личности образует, если воспользоваться одним из излюбленных терминов постмодернистов, своеобразный симулякр личности. И сама масса может рассматриваться как толпа таких симулякров людей, в которых нет подлинной жизни и остались лишь внешние оболочки образов этих фактически небывших людей.

Отсутствие индивидуальности, каких-то глубоких интересов, внутренняя пустота оставляет место для вторжения чужих идей и вкусов, чужих мнений и чувств. Поэтому обыватель внушаем и подвержен резким переменам в своих взглядах и настроениях. Но, с другой стороны, раз и навсегда усвоив несколько прописных истин, он способен не только руководствоваться весьма случайными идеями и установками, но и агрессивно навязывать их другим в качестве обязательных. Известно, что чем меньше человек знает, тем легче ему категорично судить о чем-либо. Ограниченность, отсутствие дисциплины мыслительной деятельности, неразвитость эмоциональной сферы, но при этом непоколебимое чувство самодостаточности определяют, по словам Х.Ортеги, своеобразный герметизм сознания, не пропускающий в себя размышления, сомнения и т.п. Эта закупорка души, замкнутость на себя определяет бесцеремонность и безапелляционность суждений и решений. Таким образом, человек массы легко управляем и в то же время склонен к тирании.

Поэтому характер маленького человека не столь одномерен, как может показаться. Вспомним тишайшего, робкого и незаметного при жизни Акакия Акакиевича из “Шинели” Н.Гоголя, который заметно преображается после своей смерти, приобретая совершенно иной характер. Гоголь уже тогда увидел как бы двойное дно подобного характера, и ни в коем случае не обижая своего героя, пытался проследить социально-психологическую логику развития его характера.

Действительно, мещанин-конформист и приспособленец становится в других обстоятельствах волонтаристом и бунтарем. Обе эти возможности равно вероятны и латентно присутствуют в истерическом характере мещанина, что объясняет его любовь к крайностям и объясняется отсутствием чувства меры, которое обычно воспитывается порядком и дисциплиной культурной работы сознания. В критические моменты обе эти крайности могут обнаружиться, нарушив неустойчивое равновесие характера, а в экстремальных ситуациях — перейти в свою противоположность. Современное общество предельно мифологизировано, и от того, какой из мифов актуализируется на данный момент в сознании человека, зависит вариант его поведения. Человек толпы — авторитарный человек; будучи лишен всякой оригинальности, он с легкостью меняет взгляды, подчиняясь авторитету, и точно так же готов объявить авторитетом себя. “Массы, — пишет Г. Лебон, — осуждены беспрестанно колебаться между самой бешеной анархией и самым грубым деспотизмом..., их однодневные божества скоро становятся их жертвами”³⁹.

Мало ценя свободу человеческой личности, мещанин, не задумываясь, посягает на чужую и столь же легко готов отдать и свою. И потому из недр мещанства рождаются преступления и войны. Именно мещанство провоцирует и разжигает военный пожар ради “лучшего места под солнцем”. И активизация мещанства в истории Земли всегда оказывалась связана с активизацией фашизма. Это не случайно. Ибо мещанское мировоззрение требует для своей защиты фашистской идеологии, которая отличается тем, что готова самые сложные проблемы решить самыми простыми средствами. И это также импонирует мещанину, которому к тому же подобную идеологию навязывает рынок, всегда предъявляющий спрос на простую дешевую идеологию, и диктует современное информационное окружение, также предлагающее и популяризирующее простые ответы на любые сложные вопросы.

Корни того, что один и тот же материал составляет основу и апатичной пассивности, и фашизоидной агрессивности, объяснил З. Фрейд, вскрыв общий механизм данного проявления. Он назвал его садо-мазохистским комплексом, самым названием показав *единство* глубинного истока этих противоположных тенденций в установках и поведении людей. Данные проявления взаимосвязаны, и дело за конкретной ситуацией, которая провоцирует развитие той или другой противоположности, хотя нередко они существуют в единстве, будучи обращены своими разными сторонами просто к разным объектам: данный вопрос — вопрос о том, где находится на данный момент сила.

Проявления названного комплекса обусловлены усилением иррациональной составляющей сознания, когда тормозится деятельность логического, критического мышления и вместе с тем активизируется подкорка, эмоции, подсознание. Б.Рассел писал, что прогрессирующее невежество, опирающееся, с одной стороны на прагматизм, с другой — на опошленный масскультом психоанализ, отличается иррациональностью суждений и иррациональностью поведения. “Рациональность особенно важна в наше время, — считает он, — потому что образование, печать, политика, религия, т.е. все великие силы мира, стоят на стороне иррациональности, ибо они находятся в руках людей, заискивающих перед «его величеством народом», чтобы держать его в заблуждении”⁴⁰. Именно алогичность и простейшие эмоции становятся опорой фашиствующего сознания. Так, один из идеологов итальянского фашизма заявил: “Мы уверены, что на эрудиции и интеллекте далеко не уедешь, так как побеждают идеи живые, ясные и доходящие до сердца. Поэтому естественно, что многие так называемые интеллектуалы — враги режима”⁴¹.

Таким образом, массовый мещанин вполне доволен массовой культурой, которая не отягощает его непосильной мыслительной работой, не заставляет решать сложных жизненных и нравственных проблем. И фашистская идеология как доведенная до логического завершения психология мещанского индивидуализма вполне устраивает обывателя и отвечает его стремлению разрешать жизненные трудности быстрым и решительным образом. В основе фашистских установок и мотивов лежит расхождение реальной действительности и претензий людей на всестороннее потребление, притязаний на реализацию своих “естественных” прав, которые, однако, приходят в столкновение со столь же естественными и безграничными правами других. Недовольство несоответствием завышенных представлений и потребностей обывателя, с одной стороны, и реальных возможностей для их удовлетворения, с другой, может быть использовано для разжигания соответствующих настроений в обществе.

Вся культура современного информационно-потребительского общества ориентирована на соответствие, как пишет Э.Фромм, патологиям определенного типа и приспособлена к удовлетворению запросов нездорового общества⁴². Как заявлял и сам Гитлер, “я пришел не для того, чтобы сделать людей лучше, а чтобы сделать их хуже”. Иными словами — чтобы поднять со дна их души самые низкие побуждения, чтобы пробудить самые низменные чувства, чтобы развязать инстинкты и предоставить им свободу проявления.

Приходится с сожалением констатировать, что стратегические цели его и современной массовой культуры в перспективе сходятся. И это порождает серьезную реальную угрозу — наступления в современном информационно подготовленном к этому обществе информационного технократического фашизма, в который органически может перерасти “мегамашина” (по выражению Л.Мэмфорда) современного, централизованно управляемого общества. Пассивность обывателя, помноженная на его подсознательные стремления к власти, усиленная его садо-мазохистскими комплексами и помещенная в контекст современного мегаобщества с его возможностями нивелирующего воздействия и технической оснащенностью для навязывания любого типа власти могут привести общество к форме, когда понижение качества управления и самой управляющей элиты вызовут необходимость использования простейших способов разрешения проблемы. Иными словами, самые простые рецепты даст, как известно, фашистская идеология, успех которой может быть обеспечен безличностью формирующейся социальной мегамашины.

Выводом здесь может быть следующий. Деградация культуры не безобидна. Формируемый и поощряемый масскультом мещанин может стать опасен для общества в его экзистенциальной перспективе. А сам масскульт обнаруживает свою ущербность не только с эстетической точки зрения, но и с социально-психологической. Плодя безликих людей, он готовит культурно-психологическое обеспечение нового глобального тоталитаризма, более жесткого и одномерного, чем все предшествующие его формы, и вместе с тем более изощренного, ибо будет осуществляться всей мощью современных информационно-технических средств, прикрываясь при этом волею большинства (массовых людей), от их имени и даже, на первый взгляд, в их интересах.

Культуру, как считал, развивая свою концепцию этносов, известный отечественный ученый Л.Гумилев, люди создают за счет наличия некоей “избыточной” энергии (определение которой дал другой наш известный ученый В.И.Вернадский), определяющей специфику жизни и разума. Но с течением времени расход энергии начинает превышать ее поступление (выработку). И тогда ведущим становится тип обывателя, конформного, но малотворческого и бесперспективного в плане развития общества. Культура как всякий живой организм развивается за счет многообразия, и здесь уникальное важнее и ценнее стандартного. Общество, состоящее из индивидуальностей, гораздо более устойчиво, талантливо, способно к обучению и совершенствованию. И если пассионарии, построившие и продолжающие строить культуру, работают на бу-

дущее (в чем-то при этом даже жертвуя своим реальным бытием в настоящем), то безликий потребитель (всё возрастающий количественно в современной культуре), только потребляет, только расходует. Энергетически он составляет тот балласт, который, по словам Гумилева, разъедает любую систему. И для жизнеобеспечения системы необходимо не терять (а лучше приумножать) ту информацию (сложную совокупную информацию культуры), которая эту систему (человечество) подняла и держит, и утрата которой приведет к дезорганизации системы.

Массовый человек означает торжество однообразия, т.е. упрощение системы. Логика этого процесса ведет количественные изменения к качественному переходу системы на более низкий уровень. И здесь-то и открывается простор для экспериментов фашиствующего сознания.

Ложный демократизм и мнимый гуманизм современного маскульта становятся всё более очевидны, но лишь для того, кто сохранил способность видеть и понимать; его быстрорастворимая любовь к маленькому человеку проходит без следа, но зато его способность к интеграции общества на далеко не лучших основаниях делает его орудием манипуляций в построении *посткультурного* пространства.

¹ См.: Masunda J. The information society as postindustrial society. Tokyo institute for the information society. 1980.

² Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 309.

³ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 118.

⁴ Там же. С. 120-121.

⁵ См., напр.: Московичи С. Век толп. М., 1998. С. 248.

⁶ См.: Страссман Поль А. Информация в век электроники. М., 1987. С. 27.

⁷ Из разговора олигархов: "Если ты хочешь купить пару улиц и не иметь потом бледный вид, надо сначала сделать так, чтобы над ними торчала твоя телебашня" (Пелевин В. Generation 'П'. М., 1999. С. 228).

⁸ Московичи С. Цит. соч. С. 239.

⁹ Пелевин В. Generation 'П'. М., 1999. С. 105.

¹⁰ Бердяев Н.А. Истина и откровение. СПб., 1996. С. 108.

¹¹ Блок А. Собр. соч. В 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 346.

¹² Гейне Г. Путешествие по Гарцу // Гейне Г. Избранные произв. М., 1950. С. 706.

¹³ Соловьев В.С. Три силы // Соловьев В.С. Соч. в 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 25.

¹⁴ См.: Фромм Э. Психоанализ и религия // Фромм Э. Иметь или Быть? Киев, 1998. С. 83.

¹⁵ Тард Г. Мнение и толпа // Тард Г. Психология толп. М., 1998. С. 308.

¹⁶ См.: Marcuse G. One-dimensioned Man. L., 1964.

¹⁷ Выготский Л.С. Психология искусства (анализ эстетической реакции) // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем: Тезисы докл. М., 1962. С. 119.

- ¹⁸ См.: *Tart Ch.* Waking up. Boston. 1986.
- ¹⁹ *Ольшанский Д.В.* Массовые настроения в политике. М., 1995. С. 5.
- ²⁰ *Archer M.* Theory, culture and postindustrial society // *Theory, culture and society.* Vol. 7, № 2/3, Cleveland. 1990. P. 97.
- ²¹ *Симкин Г.Н.* Атомы поведения или этология культуры // *Человек.* 1990. № 2. С. 20.
- ²² *Гвардини Р.* Конец нового времени // *Феномен человека. Антология.* М., 1993. С. 269.
- ²³ См.: *Фромм Э.* Психоанализ и этика. М. 1993.
- ²⁴ См.: *Белинский В.Г.* Собр. Соч. в 9 т. Т. 8. М., 1982. С. 351-357.
- ²⁵ *Мережковский Д.С.* Эстетика и критика. В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 162.
- ²⁶ *Зиновьев А.* На пути к сверхобществу. М., 2000. С. 589.
- ²⁷ *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 319.
- ²⁸ *Фромм Э.* Душа человека. М. 1992. С. 155.
- ²⁹ *Зиновьев А.А.* Цит. соч. С. 590.
- ³⁰ *Мережковский Д.С.* В тихом омуте. М. 1991. С. 355.
- ³¹ Там же.
- ³² *Волошин М.* Россия распятая. М., 1992. С. 147.
- ³³ См. статью Й.Хейзинги “Задачи истории культуры” // *Хейзинга Й.* Homo Ludens. Статьи по истории культуры. М., 1997. С. 243
- ³⁴ *Мережковский Д.С.* Чехов и Горький // *Эстетика и критика.* В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 632.
- ³⁵ *Франсуа де Ларошфуко.* Максимумы. Блез Паскаль. Мысли. Жан де Лабрюйер. Характеры. М., 1974. С. 147.
- ³⁶ *Ясперс К.* Философия в будущем // *Феномен человека. Антология.* М., 1993. С. 209.
- ³⁷ *Стругацкие А. и Б.* Избранное. Т.2. М., 1989. С. 160, 161.
- ³⁸ *Соловьев Вл.* Три силы // *Новый мир.* 1989. № 1. С. 201.
- ³⁹ *Лебон Г.* Психология толп. М. 1998. С. 65.
- ⁴⁰ *Рассел Б.* Воля к сомнению // *Феномен человека. Антология.* М., 1993. С. 162.
- ⁴¹ Цит. по: *Лопухов Б.Р.* История фашистского режима в Италии. М., 1977. С. 207.
- ⁴² См.: *Фромм Э.* Адольф Гитлер: клинический случай некрофилии. М., 1992.

Глава V

ЯЗЫК МАССКУЛЬТА И СОВРЕМЕННАЯ
МИФОЛОГИЯ*САМОХВАЛОВА В.И.***Масскульт и картина мира массового человека**

Итак, современное общество всем совокупным воздействием своего широко понимаемого культурного контекста направленно формирует так называемого массового человека. Почти три века господства — в той или иной форме, в том или ином варианте — рационалистического мировоззрения, имеющего весьма определенный взгляд и на человека, и на то, как он должен видеть и понимать мир, привели к тому, что сложилась и определенная парадигма рациональности, и соответствующая ей картина мира. Отделение человека от мира, произведенное в свое время Р.Декартом в целях обозначения особого статуса человека как мыслящего субъекта и вооружения его специальным познавательным методом, впоследствии было абсолютизировано и доведено до логического конца последовательной цепью различных исторических форм позитивистского учения. В результате абсолютизации разума, а затем и науки сформировалось логически непротиворечивое, ясное и определенное представление о мире и самом человеке, где не оставалось места ничему, что могло бы относиться к так называемой метафизике. Всё, чего нельзя было зафиксировать с помощью приборов или повторить в эксперименте, не могло стать предметом научного исследования и вообще серьезного рассмотрения. Деятельность человека в мире всё меньше оказывается объектом непосредственного переживания, всё больше становится объектом точного расчета, вычисления, измерения.

Успехи науки и научно-технического прогресса еще более утверждают человека в этом, становящемся слишком односторонне воспринимаемом и понимаемом мире. Подготовленное и созданное усилиями ученых-позитивистов и сциентистов современное информационно-технологическое общество взяло на свое вооружение идеологию прагматизма, в результате чего сложился “позитивистский” человек со стремлением к объективности, рациональной организации, человек скептический и практичный, отвергающий всё неопределенное и неоднозначное, не поддающееся проверке. Как писал в начале XX века Д.С.Мережковский, “небыва-

ное развитие опытных знаний наложило своеобразную печать на умственный строй современного человека, породило непреодолимое инстинктивное недоверие к творческой способности духа... В поэзию, в религию, в любовь, в отношение к смерти и к жизни проникает особенное трезвое отношение лабораторий, научных кабинетов и медицинских клиник”¹.

Качества, которые всегда составляли силу человеческого ума — логика, способность к абстрагированию, критичность и т.п., — приобрели некую механистичность, а сам человеческий разум, несмотря на весь пафос его прославления, всё более становился односторонним и обнаруживал, в новых условиях развивающейся действительности, свою ограниченность. К настоящему моменту эта внутренняя недостаточность рационализма в его традиционном проявлении усугубилась и “внешней” его недостаточностью, вызванной укреплением массового общества и усилением свойственного массовым настроениям иррационализма. Наконец, сформировался и доминирующий в массе этого общества образ жизни, который отнюдь не располагает к умственным занятиям, а сам статус образования критически понизился, об уме человека судят исключительно по его материальному преуспеванию.

Массовизация общества вывела на передний план огромные массы людей, сформированных в атмосфере этого сложного конгломерата из механистического рационализма, скептического позитивизма, бескрылого прагматизма, людей практичных и наивных, технических вооруженных и духовно “неразвернутых”. Массовая культура фактически явилась единственным вариантом культуры, возможной в таких условиях. При этом имеется в виду не только техническая оснащенность современного общества, позволяющая организовать массовое производство культуры, но и духовное состояние массового человека, уверенно заявившего о себе, но не готового культурно поддержать и обосновать свое заявление. Поэтому массовый человек и получил для себя массовую культуру, которая, с одной стороны, была естественным порождением духа времени, с другой стороны, стала специальным средством определенным образом организовать его, чтобы управлять им.

Человек массы — особая реальность. Трудно говорить о личности массового человека, ибо сам он делает всё, чтобы утратить те черты, которые определяют понятие личности. В то же время современный массовый человек не похож на человека массы прежних времен, как современная масса — это не прежнее “множество неразвитых, но способных к развитию отдельных существ; она с самого начала подчинена иной структуре: нормирующему закону, образцом для которого служит функционирование маши-

ны. Таковы даже самые высокоразвитые индивиды массы. Более того, именно они отчетливо сознают этот свой характер, именно они формируют этос и стиль массы”, — так характеризует современную массу Р.Гвардини². Современный массовый человек является новым — и социально, и психологически — образованием. Это своего рода законченное, завершенное в самом себе образование без стремления к какому-либо внутреннему изменению и движению. Размышления заменены спонтанным проявлением бессознательного, мотивы — импульсами, определенность — нетерпимостью; в своем роде это известная регрессия даже по сравнению с “позитивистской” личностью.

Массовый человек стал выражением существенных изменений, произошедших в современном обществе и его культуре. Бурное развитие культуры, включая технику и технологию, сделало культуру общедоступной и повсеместно присутствующей в жизни общества. Тиражи произведений искусства сделали ее привычным элементом жизни людей, для которых она стала повседневным и уже бесценностным фоном. Видимая доступность культуры сказалась на ее качественной стороне, ибо в ее сфере оказалось множество людей, часто не подготовленных к культурному восприятию и культурной деятельности. Массовая вовлеченность в культуру обнаружила как бы обратную сторону ее демократизации, которую А.А.Зиновьев назвал “разжижением творческого ядра культуры”³. Данная ситуация отражает и тот факт, что многие ее явления вообще выходят за рамки собственно культуры и существуют по законам рынка, где ценность товара определяется не столько реальными его качествами, сколько спросом на него, формируемым рекламой и другими внехудожественными факторами. Рыночная цена вытесняет художественно-эстетическую оценку произведений искусства, творческая личность оказывается в зависимости от менеджеров, рекламодателей, продавцов, интерпретаторов и критиков, спонсоров. Это в значительной степени изменяет всю культурную психологию, вызывая смещение традиционных доминант культурного пространства. Культурно-творческая позиция утрачивает свой статус и значение, и место ее занимает позиция потребительская. Это, в свою очередь, означает возрастание внешней активности человека, направленной на материальный, вещный мир, и пассивизацию его в сфере культурно-творческой.

Таким образом, современная массовая культура выступает как комплексная форма организации и структурирования культурной жизни общества, производя и культурный продукт, и его потребителя, и формируя место их встречи — соответствующую картину мира, которая создается во многом усилиями СМИ. В своей сово-

купности СМИ создают определенные представления о мире и оперируют ими, формируют нужные представления о человечески наиболее значимых ценностях и понятиях, разрушая актуально несущие и деформируя традиционные. Развивается и сама наука об информации, разрабатываются психотехнологические основы ее моделирования, исследуются ноотехнологические особенности человеческого интеллекта, изучается соматотехнология информационного воздействия, помогающая управлять сигналами, наиболее эффективно использовать цвет и звук и т.д. При этом факты подвергаются тенденциозному истолкованию, специальным образом монтируются; повтор информации обеспечивает возможность ее подпорогового (происходящего в подсознании и как бы неосознаваемого) суммирования, что многократным своим повторением, с одной стороны, убеждает, что данное сообщение есть истина, с другой стороны, обеспечивает эффект внушения ее.

Средства массовой информации активно формируют общественное мнение и манипулируют им в целях обеспечения нужной идейной доминанты, достижения нужного общественного настроения, эмоционального фона. СМИ могут создавать определенные информационные фабрики, замалчивая несудобную информацию и одновременно фабрикуя искусственные объекты внимания, отвлекая массы от действительно насущных проблем в сторону обсуждения политических или иных скандалов, катастроф, происшествий.

СМИ формирует атмосферу принятия политики глобализации, подразумевающей перестройку типа мышления большинства населения мира; в результате экраны ТВ и книжные прилавки многих стран заполняются американской продукцией. Замена отечественной культурной продукции третьесортной продукцией западных компаний, бразильскими и мексиканскими сериалами означает установку на форсированный пересмотр всех прежних культурных представлений и ценностей, самого традиционного образа жизни, характеризующего бытие народа из поколения в поколение.

Кроме того, что жизнь современного человека разворачивается в контексте пересмотра всех ценностей, норм и стандартов, происходит и изменение направлений внимания, форм его регуляции и способов распределения. Если раньше основными аттракторами культуры были образы гармонии, порядка, жизни, здоровья, нормы, то теперь это, соответственно, образы дисгармонии, хаоса, смерти, патологии, аномалии. Если об этом программно заявляет постмодернизм, сферой преимущественного интереса которого являются все отклонения, нарушения, перверсии, диссонансы, то масскульт, не делающий подобных заявлений, тем не менее также не может избежать соблазна любыми средствами завла-

деть вниманием современной публики. Поэтому в масскультовской практике мы также можем видеть подобное смещение всей системы традиционных аттракторов культуры, легитимизацию инстинктов, поэтизацию пороков, выбивающих человека из колеи нормального восприятия и мышления.

Образуемая всей совокупностью подобных воздействий реальность буквально навязывает себя человеку, погружает его в себя, порождает иллюзорные формы жизни и самоутверждения. Масскульт и СМИ проповедуют внешнюю, потребительскую и бездуховную жизнь, раздувая мнимые потребности, провоцируя неадекватные социальные самоидентификации дезориентированного массового человека. СМИ и масскульт постепенно как бы заменили глаза и уши современному человеку. Он видит, слышит, понимает мир через них. И создаваемая ими картинка фактически становится его картиной мира.

В свое время М.Маклюэн предложил рассматривать историю культуры как процесс смены средств массовой коммуникации. В своей работе “Цивилизация Гутенберга” он делит доступную нам историю на три этапа. На дописьменном этапе коммуникация осуществлялась устно-слуховым, или оро-акустическим, способом. На смену ей приходит кодифицированная в знаках алфавита письменная коммуникация, что знаменует наступление визуального типа культуры, который окончательно сменяет оро-акустический с изобретением книгопечатания. Но, по мнению Маклюэна, цивилизация глаза в определенной степени нарушает сенсорный баланс, что ведет к искажению картины мира. И, наконец, современная эпоха может быть названа аудиовизуальной. Она восстанавливает сенсорный баланс, “нагружая” в равной мере и слух, и зрение. Более того, пишет Маклюэн, человек помещается в центр событий, даже если не является их участником, он самым живым и непосредственным образом переживает происходящее, не только рационально, но и эмоционально реагируя на события.

Почти через 40 лет после написанного Маклюэном можно уже сделать определенные поправки к нарисованной им картине. Во-первых, визуальный тип культуры, открытый книгопечатанием, вовсе не отменял нагрузки на слух, книги не заменили ни музыки, ни театра. В то же время современная визуальность носит иной, и не столько чувственный, сколько психологический характер. За визуальным характером восприятия при чтении книги стоял целостный объемный образ, рождаемый воображением читателя. Специфика словесного знака, позволяя точно соотносить его с тем, что он обозначает, тем не менее оставляет свободу для творческого воображения, домысливания и т.д. Визуальное экранное вос-

приятие в основном плоскостное. У него есть как плюсы, так и минусы. Экранное восприятие и мышление образно, конкретно, осуществляется в скором темпе, что важно для человека мобильного. Однако минусом является то, что плоскостной характер изображения не предполагает объемности восприятия и мышления, образ здесь предстает уже в “готовом” виде — с ним можно не согласиться, но он таков. Готовые образы сменяют друг друга, не оставляя развертыванию воображения времени, простора и пищи. Распространенное явление “зэппинга” вообще не оставляет места осмыслению, и восприятие ограничивается лишь сменяемыми картинками.

На различие между восприятием телевизионной и письменной информации обратил внимание и Г.Маркузе в своей книге “Одномерный человек”. При восприятии телевизионного изображения, считал он, психика работает не в режиме осмысливающего восприятия, а в режиме импульсивного реагирования. В этом случае процессы происходят на досознательном уровне, и информация не осознаётся. Подобный режим работы психики, утверждал Маркузе, стимулирует возможность формирования хаотического, нерегулируемого поведения.

Компьютеризация также вызвала как бы свособразную “перезагрузку” восприятия. При повышении требований к оперативной точности реакции, строгости и четкости действий и их последовательности понижается чувствительность к оттенкам смыслов, к различению смысловых нюансов, к тонкости самого мыслительного процесса; движение мысли становится более прямолинейным, лишенным образных “обертонов”. Облегченное, как бы “клиповое” манипулирование смысловыми единицами приводит к смысловому и ценностному “коллажу” в восприятии, когда из сферы внимания уходит конкретизация соответствий между смыслом и изображением. Отсюда также и наблюдаемое ныне, например, неразличение стилевых особенностей синонимов, нечувствительность к звучанию слова, нюансам смысла. Утрата глубины видения объема проблемы за плоскостью знака приводит к отмечаемым современными психологами курьезам, когда образованные старшеклассники затрудняются, например, ответить, что больше: $3/7$ или 1, или же утверждают, что 111 не делится на 3. А ведь это следствия явного превалирования в восприятии именно визуальности образа над его содержанием. Мы пока еще не отдаем себе отчета в отдаленных последствиях изменения традиционных типов восприятия и мышления.

Пока же можно отметить тот факт, что всё большее число молодых людей не умеет грамотно писать и даже говорить. Уступив место теле- и видеoinформации, чтение (мы не имеем в виду газе-

ты и детективы) ушло на второй план культурно-образовательного поведения. Чтение, являющееся особым типом умственного труда с иным типом восприятия, есть средство улучшения абстрактного мышления, способности к концентрации, тренировки сознания в выстраивании объемного, идущего в глубину и подсоединяющего деятельность воображения представления. Переставая читать, мы перестаем тренировать важные отделы нашего мозга, утрачиваем в какой-то мере легкость ассоциаций, живость воображения, эмоциональную тонкость и подвижность. Утрата этих качеств обедняет мышление, делая его менее живым, менее способным к творчеству. Ведь по сравнению с чтением видеовосприятие выглядит почти развлечением. При этом незаметно, но как бы естественно теряется творческая составляющая интеллекта. Реальное же богатство общества в перспективе будет больше зависеть не от количества добытого угля, а от творческого потенциала составляющих его личностей и от способности общества создать условия для полноты этой реализации. Не зря говорят, что нечитающая нация нищает, сначала в культурном отношении, но потом и в экономическом. И если в XX веке креативность, т.е. способность к творчеству становилась вопросом национальной и международной политики⁴, то в следующем веке эта проблема, по всей вероятности, станет еще острее, обретя статус проблемы выживания.

Столь же острой оказывается и проблема целостного, в особенности духовно-психологического, здоровья человека. Организованный рядом с реальной действительностью виртуальный ее вариант, созданный совокупными усилиями разных информационно-коммуникативных систем усложняет для человека возможность адекватного самоопределения. Одновременность разноречивого (благодаря телекоммуникациям) и взаимоисключающего, схождение разнообразного — эта радикальная, всеобъемлющая и вездесущая плюральность выбивает многих из колеи и заставляет усомниться в реальности самого мира. Отсюда разные способы бегства от действительности — начиная от ухода в виртуал до взрывного роста числа наркоманов. Очарованное, соблазненное, несчастное сознание современного человека часто не справляется с грузом необходимости одновременного осмысления нескольких параллельных миров, в одном из которых он живет, в другом работает, в третьем развлекается, и т.п. А.Кестлер и Э.Фромм, с разных позиций, указывали на реальную опасность шизофренического распада внутреннего мира современного человека. Человек уникальный и универсальный, в его сакральности и повседневно, в парадигмальности его человеческой природы и реальной его наличности — оказывается распавшимся в своей це-

лостности, и попытка собрать его в гармоническом единстве отнюдь не всегда оказывается успешной.

Реальность современного общества такова, что формируется отчетливая тенденция к замене глубоких чувств однозначными и достаточно поверхностными реакциями. Однако без развития чувств и без подпитки чувствами интеллект становится слишком механистичным, машинным, теряет способность к свободному спонтанному проявлению; восприятие, лишённое чувственной составляющей, представляет действительность как набор логически оформленных и завершённых фрагментов. Ч. Дарвин в своё время справедливо отметил, что на известной ступени развития мозга ему становятся просто необходимы эстетические переживания, т.е. чувства, способные давать целостное видение мира, непосредственно целостное его понимание. Мы наблюдаем в настоящее время подлинное распадение подобного целостного видения, в то время как наука всё более определённо констатирует единство мира и необходимость нового, холистического способа его освоения. Человек, утрачивающий целостность собственной природы, становящийся фрагментарно раздробленным в своей сущности, теряет способность к адекватным отношениям с изменяющимся миром. И нынешняя близость его интеллекта к интеллекту машины, означающая некоторое расширение возможностей, в той же степени означает и отягощение его соответствующими недостатками и ограничениями. Ведь информация имеет отношение только к совокупности и организации фактов, но это ещё не мысль, и оперирование информацией — ещё не мышление. И тем более оно бесконечно далеко от непосредственного творческого проявления. Человек фактически всё менее становится способен к настоящему творчеству. Доминирование “головного”, умственно-рационального подхода определяет то, что человек предпочитает известное и привычное — если оно хорошо “сделано”. Весь масскульт в этом контексте оказывается культурой, приспособленной к подобной деформации восприятия и, в свою очередь, формирует сознание в этом же направлении.

Творческое мышление в условиях фактического подавления или недоразвития эмоциональности также принимает весьма односторонне проявленные формы. Печать творческого бессилия типичного современного человека лежит, к сожалению, на всем. Современное искусство далеко от высших образцов традиционного высокого искусства, масскульт заменяет истинную картину мира его упрощёнными схемами, постмодернизм, активно выступающий против масскульта как омассовления и усреднения искусства, само не представило особых образцов его, предпочитая цитировать

прежние достижения классики и коллажировать приемы и методы традиционного искусства. Уже в самом названии своем постмодернизм отразил творческое бессилие создателей его сформулировать ведущую идею собственной концепции, обозначив лишь ее временной аспект — *после* модернизма. Это указание “пост-” становится всё более широко употребляемым в культуре, не имеющей творческих сил даже на то, чтобы дать имена происходящим в ней явлениям (постструктурализм, постхристианский, постиндустриальный и т.п.); данное явление настолько очевидно, что при характеристике современной культуры мало кто из исследователей может удержаться от констатации этого весьма красноречивого факта⁵.

Таким образом, в целом можно видеть, что визуальность цивилизации И.Гутенберга имеет совсем иной характер, чем становящаяся и утверждающаяся визуальность цивилизации Б.Гейтса, ставящая новые проблемы и предполагающая новые следствия. Плоскостное изображение, не разворачиваемое в переживание, ведет к своеобразной “плоскостной психологии”, когда отсылает лишь к самому себе: при смене изображений нет параллельного движения внутреннего переживания или осмысления. Эта цивилизация весьма своеобразно формирует людей, приводя к известной односторонности развития самой их человеческой природы. Информационные перегрузки (японские исследователи пришли к выводу, что 90% информации, поступающей потребителям, вовсе не используется, поскольку превышает возможность ее обработки человеческим сознанием) приводят, в частности, к снижению способности правильно осваивать сенсорный опыт. Напряженный ритм жизни и работы не оставляет места для развития чувственного опыта, а современное искусство в большинстве своем дает суррогаты истинных переживаний. В то же время позитивистски-прагматический дух эпохи отнюдь не означает создания условий для действительного развития рациональности, интеллекта. Гипертрофия интеллекта — лишь видимость, ибо на самом деле имеется просто одностороннее его развитие. Если современный научно-технический прогресс формирует весьма специфическую потребность в развитии мышления, то контекст современной культуры — будь это постмодернистский вариант или маскультовский — одинаково акцентирован на стимулировании иррационального. Таким образом, в конечном счете оказывается, что ни рациональная сфера, ни чувственная не развиваются должным образом.

Интересна в этом отношении некая как бы промежуточная форма между книжным образом и плоским изображением, которую представляют собой комиксы. Однако определенные преимущества этой синтетической (или гибридной) формы не использо-

ваны надлежащим образом, и развитие этого жанра пошло по пути замены смыслового объема концепта броскостью утрированного знака. Художественный образ в комиксных изображениях был заменен условной его проекцией, стереотипным обозначением того или иного персонажа. Комиксы стали типичным примером искусства “плоскостного восприятия”, и распространение их есть свидетельство и показатель специфического характера визуальности современной культуры. На язык комиксов переведены произведения Толстого и Достоевского. Даже священный Коран переложен на язык комиксов художником из Туниса Йосефом Седдиком. Защитники этого жанра считают, что хорошо, если хотя бы в такой форме человек познакомится с великими культурными ценностями; однако действительно ли человек познакомится с ними, или же полученное о них представление будет настолько искажающим и обедняющим их содержание, что лучше было бы не вульгаризировать высоких произведений искусства *таким* знакомством с ними?

Так, в Японии до недавнего времени комиксы (манга) составляли более четверти всей печатной продукции. Пока не запротестовали педагоги, утверждавшие, что школьники, например, отдающие свое свободное время разглядыванию картинок в комиксах, не только теряют навык настоящего чтения, но и разучиваются сами свободно извлекать свои мысли и чувства, а затем в определенной степени теряют и саму способность глубоко и развернуто мыслить и переживать. “Комиксы могут погубить нацию”, — сделал предостерегающий вывод японский педагог М.Мацудзава.

Спецификой комиксов является то, что это такое искусство, которое оказывается гораздо интереснее делать, чем воспринимать. Художник ищет образ, предельно обобщает, но и конкретизирует, насыщает выразительными чертами. Составляет композицию, сюжет, развитие. Всё это требует изобретательности, остроумия, тонкости мыслительного хода, оригинальности выражения. Потребитель же часто, очень часто просто не может и не готов оценить всей россыпи находок художника, он заглатывает их как бы “не жуя”. Многие считают предшественником комиксов русский лубок, эту своеобразную древнюю массовую культуру. Лубок, однако, имел достаточно выраженные и художественную, и коммуникативную функции. Вообще же жанр комиксов, с одной стороны, оказывается сложнее, чем выглядит, но, с другой стороны, его восприятие не развивает человека; одновременно это дает и простор для откровенного монтажа, для безвкусных и плоских поделок.

Крайним выражением подобного направления в современном массовом искусстве считается кич. Здесь часто осуществляется крайняя вульгаризация культурной символики и замещение обра-

зов набором знаков-функций. Кич доводит гомогенность масскульта, отражающего гомогенность массового общества, до предела, добиваясь деиндивидуализации всех форм и средств, но зато жестко поляризует пространство своих повествований примитивным делением в рамках бинарных схем (типа: “Ален Делон не пьет одеколон...”). Полюса должны быть противоположны и четко очерчены столь же противоположными красками, страсть должна быть безумной, преступление — черным и т.п. Представляется, что “картина мира” кича представляет собою результат издержки тяги к организации и упорядочению, при этом сама организация чрезвычайно упрощается, а ее элементы крайне знаково понимаются: это своего рода “фишки”, которые в процессе игры по известным и несложным правилам следует перемещать, сочетать, заменять и т.д. Подобная абсолютизация ситуаций отражает расчет на неразвитое и примитивно организованное сознание, которое не интересуется ни миром, ни искусством, но лишь фиксирует подобия или даже совпадения схем. И именно кич низводит “Незнакомок”, “Мон Лиз”, Земфир и Киркоровых на дамские сумочки, коробки для духов, изображения на полотенцах, пакетах и трамвайных остановках. Художник в киче оказывается лишь транслятором “мечты” в жизнь, умеющим “подогнать” изображение под должную схему.

Кич как в фокусе выявляет заряд и программность масскульта, выводит наружу скрываемую им тенденцию. Кичевый способ прочтения мира делает его картину в сознании массового человека не просто неадекватной, но содержащей как бы некие программные искажения. Условно говоря, между человеком и искусством (при его восприятии) стоит некоторая “сетка” представлений и взглядов, образующих тот модус восприятия, который отличает социализированного и культурно подготовленного человека. Эта социокультурная “оптика” видения обуславливает определенный способ оценки видимого и само содержание этой оценки. Утверждение в сознании ложных представлений делает подобную “оптику” неправильной, отношение к искусству искаженным, а само бытие — неподлинным.

Таким образом, человек становится всё менее творческим, а его поведение в мире всё менее адекватным его человеческим целям. Это указывает на происходящую деформацию человеческой сущности и природы, на искажение самой идеи социальности, лежащей в основе всех форм его общественной жизни. Ведь при любой степени сложности технической цивилизации человек должен оставаться последней инстанцией, которая принимает решения и управляет этими сложными системами. Современная массовая культура, при всем ее техническом совершенстве и многослойнос-

ти художественной апелляции, тем не менее, по способу производства и функционирования является продуктом не художественно-эстетического творчества, но именно технического производства, которое по определению касается только сферы знания, но не души и человеческих ценностей. Художественно-эстетическая сторона массового искусства является не сущностной его характеристикой, но лишь как бы добавочной, придающей ему “товарный вид” и обеспечивающей спрос на рынке. Массовая культура — это культура “широкого потребления”, что определяет ее характеристики как своего рода товара. И это определяет характеристики и ее формы, и содержания.

О сущности и характере современного масскульта говорит рост в культурном производстве доли гаджета (забавных безделниц и игрушек одноразового пользования — во время самого их приобретения), т.е. благ и товаров, которые не отвечают ни одной из потребностей, ни одному желанию, кроме минутной прихоти. Это очевидное излишество производится, “прожигая” физические, биологические, экологические ресурсы человечества, ничего не давая взамен, кроме фикций, бесследно тающих под наплывом более новых фикций. Замкнутый круг для большинства — без движения, без развития, в погоне за иллюзорными ценностями.

Таким образом, если подлинная культура осваивает и обогащает мир, то массовая культура — загромаждает его гаджетом. Отвлекая человека, рассеивая его силы и возможности, масскульт толкает общество в направлении, фактически противоположном истинному развитию (т.е. такому, которое бы отвечало истинным потребностям и целям человека). Получившая распространение на Западе модель экономики действительно может существовать, лишь умножая ложные потребности и производя ненужный гаджет, однако при чем здесь цели и задачи собственно культуры и почему она должна становиться заложницей у экономики, пренебрегая своими проблемами и задачами? Фактически массовая культура не выполняет тех многогранных задач и функций, которые традиционно связываются с понятием культуры, и сконцентрирована на гипертрофии компенсационно-развлекательной и узко понимаемой социализирующей функции. Истинная же сущность человека, проявлению, развитию и опредмечиванию которой должна служить культура, масскультом затемняется, примитивизируется и опошляется. Масскульт рисует человека как существо преимущественно потребляющее, утверждая в сознании представление о современном обществе как прежде всего обществе потребления.

Всякая культура опирается не только на определенные представления, нормы и ценности, но и на определенные мифы, кото-

рые сама, в своих недрах, создает. Миф потребительского общества, будучи создан масскультом, становится самостоятельной реальностью, в которой складывается и миф о современном человеке — его природе, сущности, интенциях, притязаниях.

Мифы для массового человека

XX век оказался, как отмечают многие и не без основания, временем второго рождения мифа, возврата к мифологическому мышлению. Действительно, во множестве создаются новые мифы разного типа и направленности; в сознании, благодаря практике постмодернизма и масскульта, возрастает иррациональная составляющая; мышление, вследствие противоречивого и дезориентирующего воздействия информационного пространства, создаваемого СМИ, теряет способность выделять истину, которая размывается и утрачивает свою ценность. Контекст однообразной массовой жизни всё менее требует от человека отвлеченных умственных усилий, сама его психология складывается в поле действия ограниченного числа социальных мифов; стремление понять и объяснить мир становится в этой ситуации своего рода мифологизаторской акцией, порождая новые мифологемы в рамках задаваемых обществом мифотем. Мифологизирование оказывается ведущей чертой мышления современного человека, пребывание в сфере мифов — характерной особенностью его жизни.

Если исходить из того, что существуют две основные формы понимания и объяснения мира — рационально-логическая и иррационально-мифологическая, то можно заметить — и разные мыслители уже обращали внимание на этот факт, — что в истории мировой культуры происходит как бы их чередование, когда эти формы последовательно сменяют друг друга. Наблюдаемый *ритм* в чередовании форм мышления говорит о том, что складывающийся исторический контекст (а, возможно, и какие-то иные факторы, скажем, космо-энергетического характера, связанные с естественными фазами изменения периодов космических влияний, о которых говорили ученые-космисты, в частности А.Л. Чижевский) стимулирует ту или иную из свойственных человеку *форм подхода* к пониманию и объяснению мира. Самым непосредственным образом это также связано с состоянием развития науки и соответствующим ему и преобладающим на данный период способом восприятия и истолкования действительности, т.е. с характеристикой наличной рациональности мышления.

Если рационалистическое мышление стремится представить познаваемое в максимально четких и однозначных понятиях, в ло-

гически безупречно прослеженных связях и отношениях, то миф предстаёт в обобщенно-образной форме, сгустке представимого; это “ипостась некоторой сущности или энергии”, как определяет миф в своей статье “Предчувствия и предвестия” Вяч.Иванов⁶. В то же время, как пишет в “Диалектике мифа” А.Ф.Лосев, миф, который укоренен в самой человеческой жизни, есть диалектически необходимая категория сознания и бытия вообще⁷. Еще Аристотель полагал, что мудрость состоит в знании причин, мифы же тем или иным способом, в той или иной степени приближенности к истине всегда пытаются объяснить именно причины явлений. Поэтому мифотворчество — это выражение древней мудрости человечества и самая первая его философия. Миф вовсе не является выдумкой или ложью. Миф — это лишь “переназванная”, т.е. представленная через систему символов действительность. Сами эти символы, как утверждает Д.Кэмпбелл, “не являются искусственно создаваемыми; их невозможно направлять, изобрести или временно подавить, они представляют собой спонтанные проявления души...”⁸. В то же время И.Хейзинга, например, отмечает, что исходно миф тесно связан с примитивной наукой, чем с примитивным искусством или литературой, потому что он скорее поиск истины, чем формы. О мифе и разуме как двух полюсах современного мышления говорит и Г.Г.Гадамер. Научная картина, пишет он, как бы делает мифологическую излишней, поскольку ее нельзя верифицировать посредством опыта. И история движется от мифа к логосу, но мифом не следует пренебрегать, в нем надо слышать голос далеского, мудрого прошлого.

Культурная атмосфера XX века в значительной мере характеризуется тем, что расшатываются традиционные для последних трех веков рационалистические структуры мышления, возрастает иррациональная составляющая образа мира. Причиной этому могут быть как разочарование в способности науки и рационального мышления действительно объяснить мир, так и реальная необходимость дополнить рациональное познание другими видами познания, которые лишь в совокупности способны дать и адекватную картину расширившегося мира, и новый адекватный язык для ее описания. Кроме того, практика XX века показывает, как по разным причинам, но вполне очевидно миф оказывается средством нейтрализации тех сознательных установок, которые могут быть оценены в спектре от односторонних до нежелательных. Возвращение мифа определяется не только необходимостью противодействия ставшему узким позитивистскому истолкованию мира, но и новой потребностью старым способом образно-смыслового сгущения в символах, а не рационально-аналитически, обобщить

новый социальный опыт, включив его в коллективную память общества. Во всяком случае, XX век отчетливо стал временем нового мифотворчества. И хотя механизмы и “методология” мифа остались прежними, но цели, устремления и мотивы мифотворцев претерпели существенные изменения.

Мифотворчество XX века интересно тем, что создаются мифы нового типа, с модифицированными задачами и трансформированными целями. Возникновение мифа, как известно, было связано с характером архаичной познавательной деятельности человека. Человеку всегда нужна была какая-то определенность относительно порядка мира, в котором он живет, он хотел бы объединить мир неким подобием причинно-следственной связи, чтобы суметь построить в нем адекватную деятельность, помогающую ему жить и утверждаться в мире. Однако реальные познавательные возможности, неразвитость рационального мышления, отсутствие соответствующего развитого понятийного аппарата не могли создать единой и непротиворечивой картины мира, которая действительно могла бы включить в себя весь окружающий мир. Неизвестные звенья соединения элементов мира, необъяснимые связи и последовательности его событий человек мог истолковать лишь с помощью довоображения, введения вымышленных связей и объяснений.

Традиционное понимание мифа представляет его как фантастический вымысел, объясняющий явления природы и общественной жизни путем перенесения на них человеческих понятий и свойств. В то же время уподобление мира человеку подразумевало и возможность обратного порядка уподобления; эта схема позволяла рассматривать миф как попытку установления *соответствия* человека и мира, человеческого мира и мира космического. Миф в структуре его символов выступал как космогония и космология, органично воспринимаемые человеком и понятные ему благодаря этой системе соответствий. Данный вымышленный космос, основанный на вере в существование каких-то высших или сверхъестественных сил, способных вмещиваться в жизнь людей и влиять на нее, с одной стороны, означал веру в существование некоей идеальной схемы, которая должна проявиться и в конце концов возторжествовать, с другой стороны, служила безусловным основанием для выстраивания порядка ценностей.

Представляется, что одной из основных функций первобытного мифа является, наряду с утверждением *единства* мира, и утверждение *идеи его порядка*. Идея порядка как ценности специфическими средствами манифестируется на каждом из уровней мира в соответствующих ритуалах, которые как бы сообщают прочность миру и предсказуемость поведению человека. Ритуал понимался

как обязанность человека доступными ему средствами поддерживать общий порядок мира и выстраивался согласно “масштабу” символизируемого уровня. Таким образом, социальный порядок и даже требования практической жизни приобретали, через соотнесение с высшим порядком мира, определенную сакральность и безусловность.

В то же время объяснение мира без достаточного знания, отсутствие которого возмещалось воображением, выстраивающим недостающие звенья и связи системы, приобретало черты специфического “понимания”, т.е. становилось переходом непонятного в понятное на основе принятия предлагаемых схем. Таким образом, можно сказать, что миф, будучи ценностно ориентированной системой объяснения порядка мира, является в то же время системой, обладающей своего рода этиологической функцией, опирающейся на вымысел, который замняет знание — пониманием. Потребность “понять” причины при отсутствии знаний для этого породила необходимость верить в подобный вымысел.

В процессе такого нетерпеливого стремления понять и объяснить мир без знания возможно сознательное и бессознательное искажение действительности, а попытки обобщить подобное понимание могут приводить к схематизации и превращению определенных понятий или представлений в абсолюты, т.е. к их объективно неоправданной абсолютизации. Религиозное мышление отличается от мифологического тем, что религия требует веры без знания и понимания с помощью веры. Мифологическое же мышление, предлагающее объяснение без знания, делает это на основе, условно говоря, “тенденционного” понимания, когда его движение определяется “свернутыми” в крупные “блоки” актами целостно проживаемого опыта, объединяемыми и истолковываемыми на основе предпочтения какого-либо определенного способа объяснения.

Но это не означает, что миф является всего лишь формой неистинного, неполноценного познания (так же, например, как художественный образ не является лишь дологической, допонятийной формой мышления). Будучи манифестацией иной, чем вербализуемая рациональность, стороны человеческой способности познания, иным *модусом* “кодирования” действительности, миф представляет собой особую возможность освоения мира, реализуемую в соответствующих условиях, — “первичную, цельную и универсальную форму познания, в которой объект созерцается в единстве его внешнего, актуального образа и знания о его прошлом, настоящем и будущем...”⁹. Это даже дает В.Полосину основание утверждать, что миф не только не является “«неразвитой» формой познания, за которой следовали более «развитые», а как раз наобо-

рот — появление слоговой артикуляционной речи и кодирующих звуки букв стало результатом деградации цельности познания”¹⁰.

В свою очередь, если сказки часто трактуются как осколки некогда функционирующих общих мифов, мудрость и знания которых рассыпались на фрагменты “уроков”, содержащихся в сказках, то существует взгляд, в соответствии с которым и сами мифы суть всего лишь пережитки или остатки более общей, целостной, более *высокой* ступени познания мира. Всё это, с одной стороны, делает миф сам по себе проблемой, а с другой стороны, подтверждает несводимость и гносеологическую несинонимичность форм познания, которые, очевидно, в своем существовании действительно обнаруживают циклическую природу проявления.

Бывший первоначально объяснительной моделью мира, позднее миф при его восприятии выступает как некое пространство парадигм: объяснения, поведения, отношений, функций и т.п., создающих или образующих определенный исходный порядок. При этом миф выступает как средство упорядочения таких отношений человека с миром, которые ни в какой из областей знания не могут, в силу объективных причин, быть объяснены или упорядочены. В силу того, что миф обращен к целым пластам отражения мира в психике человека, он и строит свои объяснения таких явлений, как смерть, вечность, душа и т.п. По мнению К.Г.Юнга, миф устанавливает жизненные координаты, придавая существованию осмысленный характер. К.Г.Юнг рассматривал содержание мифов как выражение наличия определенных архетипов, существование и проявление которых в способе поведения и мышления людей есть отражение коллективного бессознательного, являющегося глубинным слоем функционирования человеческой психики. В этом смысле мифы способны помочь проникновению в самые глубины человеческой души и человеческого существования.

Сложность содержания понятия мифа, взятого в его трансвременном бытии, но в историческом развитии его понимания, сама делала миф своего рода мифологизированным образованием. А.Ф.Лосев в труде “Диалектика мифа” при определении его исходит из принципа последовательного исключения всего, что мифом не является. Это похоже на буддийское определение дао, сущность которого также определяется через называние и отрицание того, что не является дао. При этом, с одной стороны, пространство определения достаточно сужается, чтобы сделать продолжение поиска сущности максимально однозначным, с другой стороны, определенная произвольность в выборе и толковании отрицаемых сущностей делает результат этого поиска как бы заранее предопределенным. Таким образом, мы фактически ищем

то, что *хотим найти*, и определение чего нами априорно антиципировано. Всё это переводит поиск определения мифа в плоскость не столько научного, сколько мифо-поэтического мышления. И сам миф, разворачивающийся в пространстве образов и символов, апеллирует прежде всего к аналогиям и ассоциациям, а не к анализу и рассуждению.

Понятие мифа используется в философии, антропологии, психологии, истории религии, литературоведении, политологии, социологии, культурологии и т.д. — и все они предлагают свое особое определение мифа. Всё шире используется это понятие и в самой науке, также переживающей этап мифологизаций. Когда в науке предположения или гипотезы начинают функционировать в качестве теорий (за неимением действительных, объясняющих и подтвержденных теорий), как, например, гипотеза о происхождении человека или возрасте человечества, когда в религии Бог становится не онтологическим бытием, а функциональным (как это можно видеть в современной “моде на духовность”), мы имеем дело с мифами, ошибочно оказавшимися в статусе теорий. Сама позитивистская всра во всемогущество науки и научного разума также приобрела черты мифа.

В целом понятие мифа, проблема определения причин и условий его возникновения и функционирования предстают как многозначные, многосмысленные, многоликие и многоуровневые, что во многом предопределило приобретение этим понятием мифологизированного характера. Миф с равным основанием рассматривают и как явление языка, и как своеобразную протонауку; во всяком случае К.Поппер утверждал, что “исторически все или почти все научные теории возникли из мифов”¹¹. В равной степени мифом именуют и просто стойкое произвольное заблуждение, и специально выстроенное здание тенденциозной концепции, общим свойством которых является то, что они имеют как более или менее *массовый характер*, так и опору в массовом сознании.

С развитием научного мышления миф как бы потеснился, однако в его ведении по-прежнему оставались многие из так называемых предельных вопросов, которыми наука не занималась в силу их неисправимой метафизичности. Связь мира на уровне этих предельных понятий, высших ценностей, метафизических реальностей могла быть обеспечена только с помощью новой мифологии. “Мифологическое мышление может оставить позади свои прежние формы, может адаптироваться к новым культурным модам. Но оно не может исчезнуть окончательно”, — справедливо утверждает М.Элиаде¹². Действительно, поскольку миф имеет реальные основания в человеческом сознании, в самом процессе его феномениза-

ции, то мифическое по временам лишь как бы отступает на задний план, но не исчезает и не изживается. Мифы “уложены” в бессознательные структуры сознания, и мифологический уровень, всегда присутствующий в нем, в его проявлении, выступает неотъемлемым и органичным уровнем или элементом массового сознания. Как пишет К.Г.Юнг, “помимо нашего непосредственного сознания, которое имеет полностью личностную природу, существует вторая психическая система, имеющая коллективную, универсальную и безличную природу, идентичную у всех индивидов. Это коллективное бессознательное не развивается индивидуально, но наследуется”¹³. И когда на историческую арену выходят массы, то способ их сознания, имеющий значительную мифологическую составляющую, оказывается определяющим для культуры соответствующего исторического периода. Специфика мифа и специфика сознания массового человека сообща определяют “возвращение” мифа. Реализация этого единства находит свое выражение в массовой культуре XX века, в ее новых мифах для общественного и личного пользования. Первые разворачиваются как политические и социальные мифы, мифы массового искусства, вторые составляют основу рекламы и имиджмейкерства.

И потому XX век, век массовления психологии, массового сознания и массовой культуры в силу целого ряда особенностей его культурного контекста оказывается временем ремифологизации, по выражению исследователя мифов Е.М.Мелетинского, сознания. Именно массовый характер культурных явлений обусловил возможность возрождения *механизмов* мифологизации. В массовлении сознания современного человека (о чем говорилось в предыдущей главе) “виноваты”, конечно, и определенные стороны и свойства человеческой природы, предпочитающей удобства — истине, комфорт — дисциплине и самоорганизации, благополучие — беспокойству познания и т.д. Однако именно на эти свойства и было рассчитано воздействие мифов, составляющих смысловую и эмоциональную реальность информационного контекста.

При этом ренессанс мифологизированного сознания не в последнюю очередь объясняется потребностью современного массового человека заново объединить мир, который снова утратил для него определенность и понятность. Развитие наук расчленило мир на отдельные “миры”, многомодельность современной научной парадигмы разделила общую его картину на специализированные области, говорящие на “разных языках”. Научные открытия, с одной стороны, разрушили многие прежние, казавшиеся прочными представления о мире, с другой стороны, многие из научных представлений не могли быть артикулированы прежним научным

языком, а многие научные факты вообще не поддавались воображению. Засилие позитивистского видения мира, характерного для него логицистского разделения мира, эмпирико-прагматистского отношения к нему должно было быть нейтрализовано новым объединяющим взглядом, пусть теряющим в точности и достоверности, но выигрывающим в способности дать целостное представление о целостном мире, что опять бы сделало этот мир привычно-обжитым и удобным. Маятник ритма познания качнулся в сторону мифа, компенсирующего односторонний рационализм сциентизма, приведшего к фрагментаризации сознания, новой холистической моделью мира.

Таким образом, ведущей чертой мифов XX века стало не рациональное бессилие в объяснении мира, а универсализм и удобство самого мифологизированного мышления, и это удобство его проявилось в разных сферах и разными гранями. В частности, оказался востребован принципиальный иррационализм (внерационализм) мифологизированного мышления, помогающий, при желании, использовать его для сознательного искажения создаваемого образа мира, с целью построения особой мифологизированной реальности, задачей которой становится замена существующей, исходной реальности. Иррационализм современного мифа является лишь условно конститутивной его чертой, он сознательно, вполне рационально вводится и столь же целенаправленно и осознанно используется для того, чтобы породить как бы вторичную иррациональность восприятия. Иными словами, эта иррациональность не исходная, естественная для мифологизированного мышления, но специально введенная. Эта “наведенная” иррациональность, усиливающая иррационализм сознания и в то же время адресованная к подпольям подсознания, призвана служить развязыванию инстинктов и легитимизации их свободного проявления в поведении человека. Иррационально направленная структура современного мифа призвана “вытащить” из глубин бессознательного спрятанные там древние матрицы, оживить их, подключить к переживанию актуальных впечатлений, усилив их воздействие. Усиление иррационализма освобождает стихию подавленного и вытесненного культурой, создает пространство психо-культурной энтропии, при котором сознание, погружаемое в своеобразный полусон, становится легко управляемым и повышенно внушаемым.

Кроме того, если архаичный миф выполнял не только задачу объединения мира в сознании людей, но и задачу консолидации самого общества в жизненно важных целях, то современный миф консолидирует не столько общество, сколько массы в этом обществе, которым и противостоит группа новых мифотворцев. Миф как бы

разделяет общество на правящую группу и управляемую массу, миф становится средством управления, средством сохранения и воспроизведения существующей в обществе властной структуры.

Отличается современный миф от архаичного и пониманием самого порядка мира, и способов его поддержания. Современный миф усилил и акцентировал мотив хаоса, однако центром противостояния ему сделал не самого человека, который своими действиями должен поддерживать его неизбежность, а безличное понятие силы, которая олицетворяется государством. Человеку как бы больше не доверяют столь серьезное дело, как поддержание порядка; он должен стать всего лишь звеном в общем механизме, управляемом безличными силами. Современный миф также не предназначен и для того, чтобы приобщить человека к чувству вечности, помочь ему выйти за пределы своей временной и пространственной ограниченности, ощутить себя частью непрерывной вечной *жизни*. Современный миф не только не помогает идентификации человека, но создает принципиальную неразличимость внутреннего и внешнего, в результате чего человек теряет последние опоры самоосознания и перестает различать свои внутренние образы и реалии внешнего мира. Это делает его чрезвычайно уязвимым в плане возможности подмены реальностей, что в общем и становится целью современного мифа.

Итак, правильнее говорить не о втором рождении мифа или его возрождении (в прежнем его понимании), но о *новом цикле развития культурной способности* к освоению мира в формах мифологического мышления, о новой актуализации самой потребности в мифе. При этом стихийное мифотворчество масс прежнего цикла сменяется сознательным конструированием мифов так называемой элитой для управления массами и программирования их сознания.

Но если, как мы говорили выше, миф трудно определить, то тем более трудно искусственно создать подлинный миф. Создаваемые в XX веке мифы — это искусные подделки, своего рода муляжи. Действительно, если древний миф выступал как особое представление о действительности или обозначение правды о ней, то современный искусственно изготовленный миф есть представление о вымышленной действительности, где правда камуфлируется искажающими ее символами, созданными также по особой технологии.

Таким образом, в XX веке миф перестал быть способом вмещения и понимания реальности, но сделался способом ее *замещения*. Миф поглощает реальность, он противостоит ей, хотя не может не брать за основу ее же “сюжеты”. Мифология начинает выступать не как средство познания, а как идеология социального управления и манипулирования массами. Современное мифотвор-

чество не объясняет реальность, а строит иллюзию, мираж реальности. Сам же миф как форма сознания делается фантомом сознания, своеобразным “протезом” социализации человека.

Миф как таковой лежит как бы вне интеллекта и не требует интеллектуального оправдания. Но если прежний миф доинтеллектуален (не принципиально, а этиологически), то современный, искусственно сконструированный миф — *постинтеллектуален*. Он создается не вследствие недостаточности рациональных средств для объяснения мира, но именно с использованием всех их возможностей для нейтрализации рациональных же способностей мышления управляемой массы. Видимая иррациональность, игнорирование анализа и рассуждения являются в нем, как говорилось выше, сознательными, намеренными, установочными. Это специальная конструкция, использующая определенные архетипы, эксплуатирующая их с целью усиления их направленного воздействия на сознание. Рациональные средства умышленно вытесняются иррациональными, способными оказывать более глубокое воздействие для манипулирования сознанием через коллективное под-сознание, коллективное внушение.

Мифологизация сознания является не процессом распространения или усвоения мифа (это, скорее, тиражирование мифа), но самой *перестройкой* его в сторону мифологического способа восприятия и мышления, что осуществляется не естественным путем, но с помощью воздействия специальных моделей внушения, управления, в том числе использующих определенный мифологизированный язык.

Особенностью мифологии XX века стало преобладание не столько чисто познавательных мифов, и даже не художественных, сколько мифов социальных и политических. Мифы масскульта, имеющие художественную форму и художественное бытие в рамках современной культуры, на самом деле являются лишь художественными вариациями господствующего социально-политического мифа: социально-политический миф предстает в неких художественно оформленных одеждах, ибо именно образно-художественная форма делает его и более доступным, и более действенным. В то же время, художественная форма — лишь оболочка, содержанием же остаются социально-политические “каркасы” навязываемых установок, мнений, вкусов. Социальная мифология также представляет собой целостную систему, описывающую мир, порядок которого “задается” постулатом социальной гармонии. В целом, техника мифопроизводства, принципы конструирования мифа и его предназначение остались неизменными в сравнении с их архаичным образцом, изменились лишь формы подачи, объемы тиражирования и “характер предложения”.

Следует добавить, что современный миф является крайне идеологизированной формой. Древний миф тоже был своего рода идеологией, но это была как бы идеология естественных ценностей, определяемых природой. Современная идеология может представить в качестве ценности что угодно, ибо ценности и их порядок также определяются, исходя из искусственных критериев, мнимых потребностей, сомнительных мотиваций: их диктует не природа, а сформированные ложным сознанием представления. Иными словами, складывается положение, когда у человека наличествует достаточно устойчивая система взглядов на мир, этот мир отражающая, но не имеющая в нем реальных соответствий.

То, что миф способен отражать не реальные связи и отношения мира, а особым образом сконструированные, исходя из определенной ценностной установки или столь же определенной, но произвольно поставленной задачи, позволяет использовать миф для целей идеологии. Безусловно, всякая идеология использует мифы, и сама эффективность идеологии есть отражение органичности и действительности лежащих в ее основе мифологем. Теория “деидеологизации” современной культуры фактически сама оказалась современным мифом и весьма скоро (при том, как правило, самими же ее творцами, в частности, Д.Беллом и Р.Ароном) была замаскирована концепцией реидеологизации. Это тоже был своего рода возврат (возрождение) к пониманию необходимости аксиологического уровня истолкования социальной действительности. В свое время К.Маркс ввел термин “современная мифология”, определив этим понятием ту совокупность и атмосферу стандартных представлений, которые намеренно создаются средствами массовой информации вокруг реальной жизни общества. Становясь своего рода специфически изготовленным преломляющим устройством, она тенденциозно трансформирует реальную картину этой жизни, как бы переоформляя ее под нужды заказчика-мифотворца и одновременно трансформируя сам способ видения и понимания действительности.

Идеологическое учение выступает как своего рода программист и кодификатор, задающий параметры отношения к миру и поведения в нем. Для людей, не желающих брать на себя бремя усилий по выстраиванию собственного образа мира, собственного способа отношения к нему, собственного мышления и поведения, существование подобного установочного механизма представляется большим удобством, ибо избавляет от необходимости каждый раз определяться заново и самостоятельно. Поэтому массовый человек легко и просто вписывается в поле идеологического программирования. Особенно если образующие его содержание догмы представлены наглядно-образно, эмоционально восприни-

маются и производят впечатление какого-то более глубокого и значительного содержания, за ними стоящего.

Миф особым образом “располагает” и структурирует сознание, апеллируя к первобытному коллективному опыту человечества; это и позволяет использовать именно миф для приведения масс в движение, которое при этом кажется им движением самостоятельным. Миф своей образной нерасчлененностью захватывает прошлое и будущее, реальное и возможное, мыслимое и представимое. В свою очередь, подобная целостность располагается в соответствии с задачей творцов мифа, которые не анонимны, как в первобытном мифе, и которые имеют свою четко сформулированную программу. Осуществление ее является целью данного мифа. При этом их задачи и желания выдаются за желания, идеалы и устремления управляемых ими масс.

Миф, как говорилось, присущ массовому сознанию, ибо и первый, и второй предпочитают не уходить в индивидуальное своеобразие отражения действительности, предпочитая некие усредненные формы опыта, которые характерны как для мифического героя, так и для массового человека. Это также одна из причин того, что массовый человек XX века и миф (мифическая форма сознания) нашли друг друга. Миф никогда не требует проверки, не подвергается сомнению, он просто *принимается*, так как отвечает на определенный запрос, определенное ожидание. Миф отвечает потребности массового человека быть убежденным в чем-то, но в виде не нравоучения, а заповеди. И он существует, пока способен давать ответы (или хотя бы убедительные имитации их) на жизненно важные для человека вопросы.

Мифы масскульта, как и всякие другие, в образной форме выражают, хранят и проповедуют определенную жизненную философию, определенную систему взглядов с социально выработанной иерархией ценностей, добродетелей, достоинств и т.п. Это общепринятые, привычные взгляды или системы взглядов, которые принимаются как исходные истины, без обоснования, проверки, принимаются некритически, ибо отвечают каким-то внутренним, скрытым, глубоко запрятанным потребностям или комплексам. Как пишет А.А.Зиновьев, “ценности, которые восхваляет и пропагандирует западная идеология, общеизвестны. Это богатство, власть, слава, мастерство, собственность, комфорт, благополучие, сила, здоровье, удовольствие, предпринимательство, права, свободы и т.д.”¹⁴. Будучи представлены в соответствующей “художественной упаковке”, социально-политические по своей сути мифы масскульта через художественно-эстетическое, а не рациональное убеждение утверждают нужные ценности и нормы.

Так, масскульт в течение всего времени своего существования с помощью художественных средств варьирует по сути несколько основных мифов, в которых моделируются определенные жизненные ситуации или положения, представленные в ценностно “отредактированном”, адаптированном для массового потребления виде. В них не только так или иначе отражены главные ценности современного общества, но и обозначаются пути их достижения для массового человека. Поэтому современный миф, обозначив ценностную парадигму поведения массового человека, стал как бы ненавязчивым и незаметным средством управления им.

Прежде всего среди мифов масскульта следует выделить так называемый “миф успеха”, утверждающий, что в современном обществе все люди, независимо от происхождения, имеют равные шансы на успех. С целью убеждения в этом создаются романтизированные кино- и телебиографии известных людей, которые добились успеха, “сделав себя сами” (например, сериалы “Возвращение в Эдем” или “Скарлетт”). Это могут быть фильмы об успешных миллионерах, банкирах, артистах, политиках, даже известных бандитах (“Бонни и Клайд”, например). К этой же группе мифов принадлежат варианты уже упоминавшегося “мифа Золушки”, где “бедная, но честная” девушка с помощью своего трудолюбия, скромности, обаяния добивается успеха, делает карьеру сама или составляет успешную партию принцу, миллионеру, крупному бизнесмену и т.д. (отечественный “Светлый путь”, мексиканская “Просто Мария” и великое множество других). Вариаций этой темы является и “миф простого парня”, где о простодушие и искренность бесхитростного героя разбиваются все происки и козни врагов и недоброжелателей (отечественный “Зайчик”, немецкий “Трое на снегу” и т.д. Мифы должны утвердить в массовом сознании идею необходимости скромно жить и работать, терпеливо ждать и надеяться на непререкаемую удачу¹⁵.

Если миф успеха эксплуатирует тему сильной личности, героя, то тема Золушки должна утвердить в массовом сознании идею необходимости скромно жить и работать, терпеливо ждать и верить в удачу. Фильмы о героях, где добродетель Золушки заменяется силой бицепсов, полны сцен насилия и даже жестокости, фильмы же о золушках обоего пола сентиментальны, чувствительны, полны верой в торжество справедливости. Масскульт как бы вытаскивает из тайников подсознания человека именно его вариант мечты о счастье, расцветивает ее в зависимости от “вида и качества” мечты и ставит ее на конвейер и поток.

При этом масскульт программно не предполагает постановки действительно серьезных проблем, а тем более не решает их. В

то же время нельзя сказать, что масскульт избегает проблемности или сложных тем. Он просто заземляет и размазывает их, растворяя в деталях, интерьерах, туалетах героинь. Не избегает масскульт и показа конфликтов и противоречий; но при этом конфликты и противоречия не разрешаются, но воспроизводятся как бы в сглаженной форме, затушевывающей их действительную остроту; в такой форме и таком осмыслении они тем самым оправдываются и утверждаются, будучи лишены их реального социального содержания. Как пишет В.А.Кутырев, “для мифа нет преград в виде фактов. Они обычно не играют никакой роли”¹⁶. В самом деле, масскульт, из всех функций культуры оставивший для себя практически только одну — развлечение, предлагает лишь более или менее культурный способ времяпрепровождения, становящегося культурным потреблением, не отягощенным необходимостью думать. В самом произведении, как правило, уже заключена предполагаемая реакция на него потребителя, подсказана его оценка. Для еще большего облегчения мыслительной работы в нужных местах заранее записана реакция зала в виде смеха или аплодисментов, чтобы зрители знали, как им следует реагировать.

Для того, чтобы сделать потребление масскультового искусства еще более удобным, приятным и незатруднительным, предполагается обязательный счастливый конец; при самом напряженном действии герой всегда успевает в самый-самый последний момент в соответствии с сюжетом либо сам спастись, либо спасти всё человечество. Иногда для этого требуется притянуть все шити сюжета, стимулировав их нелогичное и недостоверное развитие. Устремленности к счастливой концовке роднит такие разные по уровню картины, как бразильская “Тропиканка” и американский “Красный угол”. Масскульт принципиально производит свою продукцию не на века и не для потомков, а именно для данного момента: это своего рода культурный “*fast food*”. Тем не менее известны многие масскультовые фильмы, которые уже не одно десятилетие люди смотрят с тем же интересом и волнением. Поэтому отнюдь нельзя сказать, что масскульт — это всегда примитивно. Производители масскульта знают своего потребителя и честно работают на его слабости, желания, потребности.

Безусловно, масскульт развивается и тематически, осваивая новые сюжеты, и в отношении своего художественного языка, находя новые формы и новые выразительные средства. Современный масскульт стремится идти в ногу со временем, он совершенствуется, модифицируется и уже не выглядит столь наивным и бесхитростным, как на заре своего появления. Стараясь выглядеть респектабельно, он сглаживает прежние недостатки, усложняет и обо-

гащает привычные примитивные схематизации. Так, появляется мидкульт, т.е. как бы средняя, промежуточная форма между массовой и высокой культурой, создающая моду на науку, искусство, представляющая большее разнообразие жанров и проблематики. Появляется кэмп, соединяющий в себе сентиментальность мелодрамы и ироничность. Появляются некие комбинированные формы типа “этизированного” или “эстетизированного” масскульта, подделывающегося под высокое искусство.

Взаимодействие с постмодернистской практикой также создает некие пограничные формы произведений, художественно-стилевую принадлежность которых затруднительно определить, настолько масскультовый сюжет может быть по-постмодернистски переосмыслен и выражен, а постмодернистская стилистика использована для артикуляции очередной масскультовой схемы.

Учитывая изменившееся время, новые реалии, новые акценты в восприятии и оценке действительности, масскульт вводит в свои произведения “полифоническое” развитие сюжета, одновременность разворачивания разных мифов и обыгрывания разных имиджей героев. Тем не менее вариации неизменных масскультовых схем можно обнаружить в таких фильмах, как “Красотка”, “Москва слезам не верит”, “Служебный роман”, “Остановка по требованию” и др. На первый взгляд фильм “Красотка”, например, представляется неким вариантом (который более актуален для нашего времени) известного мифа Золушки; однако более внимательный взгляд может обнаружить здесь и присутствие современных феминистских мотивов, и проблему восстановления доверия между вообще мужчиной и вообще женщиной и т.д. Некий “гибридный” вариант являет и упомянутый выше американский фильм “Красный угол”, добротный сделанный, сюжетом и достоверностью держащий зрителя в напряжении на протяжении всего повествования. Однако торопливое стремление закончить всё “хэппи эндом” и его натянутость разрушают впечатление достоверности, прорывается тщательно запрятанная ходульность исходных схем; это заставляет пересмотреть и “достоверность” всего предшествующего повествования и усомниться в нем. Не спасает игра Р.Гира и блестящая работа режиссера Дж.Эвнета. Искусственные, суевливые натяжки обязательного для масскульта “счастливого конца” выдают действительную принадлежность фильма масскульту.

В то же время было бы ошибкой считать продукцию масскульта только примитивными поделками недалеких людей. Это далеко не так. Творцы масскультовых мифов используют знание человеческой психологии, опираются на выделение констант человеческой природы, апеллируя к всечеловеческому и вневременно-

му, адресно эксплуатируют архетипы коллективного подсознания, используя универсальный характер мифоконструирования, обыгрывая многоплановость символов. Так, например, Е.М.Мелетинский, утверждающий, что мифические образы часто оказываются аллегориями различных ступеней в соотношении сознательного и бессознательного, замечает, что, например, свадьба с принцем или принцессой (как мы знаем, широко используемая ситуация в мифе Золушек) может быть истолкована и как примирение героя со своим собственным душевным миром¹⁷.

Масскульт использует некие базовые образы, связанные с актуализацией архетипов, и базовые схемы, представляющие собой как бы абстрактные логические матрицы; это своего рода формы без содержания, клише, которые настолько впечатались в психические структуры человека, будучи следом бесчисленно повторяемых ситуаций в коллективной жизни человечества, что остаются сделать лишь художественный намек на отраженную в подобной матрице знаковую жизненную ситуацию, чтобы запустить у зрителя механизм личного сопричастия происходящему и сопереживания. Соответствие жизненной ситуации и ситуации мифа подключает личный жизненный опыт зрителя, который и заполняет предложенную “форму”, образуя личное, интимное прочтение предложенного мифа. Сама предсказуемость развития действия в масскультовской сюжетной схеме может становиться элементом общей системы воздействия на потребителя: он зачастую испытывает не разочарование от узнаваемости ситуации, а чувство удовлетворения от собственной догадливости, проницательности.

Специальный художественный язык активно вторгается в подсознательные структуры человека, активно используя символику, имеющую опору в их глубинах. Масскульт выполняет свою задачу и делает это изобретательно и порою с блеском, привлекая для своего создания все достижения науки и всю мощь современных технологий, не жалея ни усилий, ни финансовых затрат, чтобы облечь в художественную плоть нужные идеи и установки. Масскульт — грандиозный рынок и грандиозное предприятие по производству виртуальной реальности, а поскольку эта реальность строится для массовых людей, одновременно и в принципе однотипно переживающих ее, то можно сказать, что мифы масскульта есть средство порождения ковируальной реальности.

Масскульт обладает своим содержательным пространством и своей философско-мировоззренческой основой. Но если практика постмодернизма имеет свою собственную философию, то практика масскульта, хотя и не имеет своей особой философии, тем не менее имеет свою идеологию, которая, в свою очередь, ос-

нована на следовании таким философским доктринам, как прагматизм и бихевиоризм, как эмпиризм и социальный дарвинизм, как фрейдизм и философия жизни.

В основе идеологии масскульта в целом лежит философия позитивизма в разных уровнях ее понимания. Это определяет особое внимание масскульта к фактуальной стороне жизни, эмпирическую достоверность и даже натуралистичность изображения фактов в масскультовских произведениях. С этой точки зрения, буквально наполнены достоверностью боевики и фильмы ужасов, приключенческие фильмы и мелодрамы, где внимательно отслеживаются все детали насилий и убийств, выражения лиц жертв, но также и сервировка столов, и сочетания цветов в туалетах светских дам, и нюансы полетов самоубийц с крыш небоскребов, и детали изображений Кинг-Конга и разных космических чудовищ. При таком подходе всё внимание отдается внешнему, которое часто поглощает и заменяет собою сущность изображаемого, за пестрой достоверностью факта исчезает реальная сложность жизни, ради эффективности отдельного эпизода разбивается общая линия логики развития характера и сюжета.

Одно из современных проявлений позитивизма — прагматизм обосновывает ту “рабочую программу”, в соответствии с которой разрабатываются и содержание, и язык масскульта, а также и создаваемая им общая масскультовская мифология. Главной установкой стало сформулированное еще американским философом Д.Дьюи в его работе “Искусство как опыт” положение о необходимости в современном искусстве “соединить возвышенные формы опыта, воплощенного в искусстве, с повседневными событиями, поступками и чувствами” людей. Поведение человека должно быть адекватно миру, и главным критерием правильности его поведения становится успех. Так, жестокость мира требует от человека такой же жестокости, если он хочет занять в нем достойное место. Все средства хороши для достижения успеха, и никакие морально-этические и другие эфемерные соображения не должны при этом смущать человека на пути к успеху, славе и богатству.

Общий настрой и общая жизненная философия масскульта обнаруживаются в его следовании идеям социального дарвинизма, провозглашающего всеобщую борьбу за выживание, где побеждает наиболее приспособленный, общим законом жизни. Так, американский социолог Б.Данем в своей книге “Человек против мифов” писал, что начало философии массовой культуры положил Г.Спенсер своей теорией о том, что процесс отделения биологически приспособленных от неприспособленных в животном мире имеет себе прямые аналогии и в человеческом обществе. Характе-

ризуя коммерческое искусство потребительского общества, американский философ и писатель Д.Сантаяна (кстати, считавший, что единственной формой миропонимания является миф) в работе “Господство и власть” писал, что никто в нем не думает и не хочет думать о добре. Всюду только один импульс — схватить, удержать, проглотить.

Данная линия в масскульте представлена чрезвычайно широким спектром приключенческих фильмов, романов разной направленности о так называемых сильных личностях, повестей о суперагентах. Достаточно вспомнить романы С.Шелдона и Э.Ластбадсера, сериалы “Ее звали Никита”, “Агент национальной безопасности”, “Универсальный солдат”, многочисленные фильмы о приключениях Рэмбо, а также о преуспевших бизнесменах, политиках, бандитах.

Масскульт приспособливает свои творения к уровню обывательского сознания, не только показывая роскошную жизнь верхушки общества, романтическую любовь с сентиментальными эпизодами (типа неувядающей “Королевы Шантеклера” или мексиканского сериала “Девушка по имени Судьба”) и т.п., но и старается приблизить героев к зрителю, показать, что “Богаты тоже плачут”, что у звезд есть свои проблемы, что им также свойственны слабости обычных людей, что, иными словами, нет никакой непреодолимой границы между социальными уровнями и слоями, что в мире уже царит социальная гармония. Именно это составляет основное содержание публикаций многочисленных масскультировских журналов, в которых приоткрывается личная жизнь известных людей, выносятся на всеобщее обозрение их тайные пристрастия и пороки.

Характерно при этом толкование мотивационной сферы и поведения человека в многочисленных произведениях, где действительные социальные мотивы героев подменяются мотивами биологическими: происхождения, наследственности, расовой или национальной принадлежности. Здесь либо негодяй неизбежно оказывается выходцем их “проблематичных” слоев — негром, индейцем, пуэрториканцем и т.д., либо поворот сюжета или объяснение произошедшего изменения мотивации героя объясняется сугубо биологической причиной; здесь можно назвать фильмы от американского “Самый длинный день” до отечественного “Ширли-Мырли”.

Широко представлен в масскультировской продукции фрейдистский способ толкования характеров и сюжетов — не только сам по себе, но и как скрытая основа произведений другой психологосмысловой ориентации. З.Фрейд, разработавший теорию бессознательного, утверждал что в нем, в скрыто-подавленном состоянии, находится всё то, что было вытеснено сознанием как несов-

местимое с культурным проявлением человека. Однако заряд этих вытесненных желаний и побуждений, основанных на инстинктах, сохраняется, и они могут прорваться наружу при определенных ситуациях. В обычном же состоянии энергия этих импульсов определяет и окрашивает поведение человека, объясняя его поступки. Теорию инстинктов Фрейд считал как бы современной мифологией и пытался с ее помощью объяснить все формы организации, существования и функционирования общества. Масскультовские произведения также строятся на стремлении перевести социальные страхи и тревоги в сугубо психологический план с подсознательной мотивацией. Подобная трактовка ближе, понятнее и интереснее людям, которые, как утверждал Фрейд, ирреальное предпочитают реальному.

Фрейдизм дает определенную *модель человека*, которую, предварительно примитивизировав ее, кладет в основу своих художественных построений масскульт: в темных глубинах своего сознания всякий человек убийца, насильник, садист, извращенец; и потому агрессивные и жестокие фильмы как бы осуществляют тайные мечты человека, его запретные желания, дают выход подавляемым инстинктам. На этой основе строится вся сексуально-эротическая линия масскульта, который буквально спекулирует на показе иррациональной власти сексуальных инстинктов над людьми, на их неразрывной и тесной связи с садо-мазохистскими комплексами и агрессивностью. Утверждение подсознательного желания властвовать и подчинять объясняет наличие сцен жестокости, убийств, саму перенаселенность масскульта киллерами и разного рода маньяками. В последние десятилетия их активно дополнили многочисленные герои с сексуальными перверсиями и отклонениями, буквально легитимизированными современным искусством, дорогу которым в свое время проложил американский “Полуночный ковбой”.

Утрата массовым человеком подлинной индивидуальности приводит к тому, что он становится способен принять ложные идентификации. Масскультовская кинопродукция помогает ему скомпенсировать его комплексы, предлагая идентификацию с образом типичного своего героя — супермена; это красивый, сильный, решительный, уверенный в себе человек, способности и возможности которого часто превышают нормальные. Так, это может быть, например бессмертный “Горец” или “Терминаторы” разных поколений. Но чаще всего это тот или иной парафраз на тему Джеймса Бонда, хотя возможны вариации, использующие разные обрывки философии Ф.Ницше, а в последнее время появились и некие гибридные супермены типа Бэтмена, полицейских-киборгов и т.п., обладающие в полном смысле слова сверхчеловеческими возможнос-

тами. Сюда же относятся фильмы, “оживляющие” персонажей древнего эпоса, героев, титанов и богов древнегреческих и древнеримских мифов (например, сериал о приключениях Геракла).

В то же время пошлость и усредненность мировосприятия самого массового человека приводит к тому, что его стремление самоутверждения может принимать некие отклоненные формы. И это также учитывается на масскультовой “кухне”. Отсюда различные версии “игры на понижение”, на дегероизацию, на снижение того высокого и идеального, что еще есть в мире и чего маленький массовый человек не может ему простить. Это как бы некий вырожденный геростратов комплекс, когда через отрицание высокого и значимого в мире утверждается значение и ценность собственной малости. Именно этим вызван успех во множестве появляющихся в последнее время так называемых разоблачительных материалов о великих людях в сомнительных мемуарах и исследованиях, где они изображаются мелкими завистниками, порочными или просто больными людьми. Этим объясняется и появление большого числа так называемых комедийных сериалов, где смех вызывается показом человека в откровенно глупом и унижительном виде, помещением его в ситуации заведомо испристойного характера. С одной стороны, глупость находит понимание и отклик у массового человека, а, с другой стороны, предоставляемая ему возможность смеяться над кем-то иным льстит ему впечатлением, будто сам он, конечно же, умнее, что рождает у него чувство превосходства и удовольствия. Если традиционное назначение жанра комедии было в том, чтобы человек мог освободиться от плохого, очистить и оздоровить свою душу, то теперешний смех часто означает только пошлое выражение радости от того, что другому не повезло больше, чем тебе, и поводами для него выступают ситуации, которые не могут быть объектом *нормально* человеческого смеха.

Масскульт характеризуется также всё более широким вовлечением в свою сферу религиозных сюжетов и мотивов. Омассовление затронуло и религиозное сознание, снизив уровень духовности религиозного чувства, которое также подверглось включению в него некоей “ширпотребовской” линии. Это определяет приспособление религиозной тематики к нуждам коммерческого производства, при этом часто происходит произвольное переосмысление и, как правило, снижение значения библейских сюжетов и фигур. Появление в свое время американского романа “Богословский вестерн”, где Бог предстает в виде ковбоя, Иисус Христос — в образе разведчика-переселенца (а затем рок-оперы “Иисус Христос — суперзвезда”, фильма М.Скорцезе “Последнее искушение Хри-

ста” и т.п.), показало, что для масскульта нет неприкасаемых тем и образов, что для него именно погоня за успехом, а не осмысление проблем религиозного сознания является исходным и основополагающим. Ширпотребовская линия в “религиозном” масскульте отчетливо выражается использованием мистической, оккультистской тематики, введением эпатажных сцен сатанинских культов и т.п., появлением таких фильмов, как “Ребенок Розмари”, “Изгоняющий дьявола” и т.д., где религиозное чувство приспособляется к индустрии развлечения и эксплуатируется в коммерческих целях. О принципиальной несовместимости рыночной психологии и религии пишет в своих работах “Человек для себя” и “Психоанализ и религия” Э.Фромм, утверждая, что рыночная ориентация современного человека представляет опасность не только для религии, но подрывает основы духовной гармонии самого человека, ибо развитие души заменяет погоней за материальным успехом.

В то же время у современного человека становится всё меньше подлинного, настоящего досуга, который он мог бы наполнить размышлением, общением с самим собой, работой по осознанию и становлению собственной души и личности. Как известно, во всех религиозных системах, придававших большое значение духовному совершенствованию человека, отводится весьма значительное место для уединения и сосредоточения, когда человек от мира внешнего обращался к миру внутреннему, работал с его “качеством” и “наполнением”. В современном обществе духовные формы досуга фактически полностью вытеснены, а прочий досуг заполнен принудительным развлечением с помощью разного рода шоу-программ. При этом в так называемых ток-шоу мы тоже видим лишь иллюзию обсуждения, иллюзию оценки, иллюзию решения — именно иллюзии, ибо они часть заранее запрограммированного, индуцированного в сознании зрителя всей организацией шоу, определенного “мыслительного” процесса. Консерваторию и картинную галерею все чаще заменяют мюзиклы, а то и просто шоппинг, ставший массовой формой досуга.

В этой связи будет логично обратиться еще к одному феномену масскульта — современной *рекламе*. Реклама заполнила определенную нишу в массовом сознании, которую оставила в нем прежняя официальная идеология. Создающая массовые мифы для индивидуального пользования, реклама по типу ее создания и использования бессознательного вполне может быть отнесена к сфере мифологии, в то время как по сути является *псевдомифологией*, ибо искусственно формирует якобы жизненно значимые ситуации, придает высокий жизненный статус событиям и действиям рутинно-обыденного характера. Иными словами, нарушает порядок уров-

ней бытия и иерархию статусов, фактически разрушая то, что почиталось задачей подлинного мифа.

В отличие от информации о товаре, нейтрально подающей его характеристики, реклама всегда представляет собою спланированную и организованную технологию обмана. Под видом совета и участия реклама проникает в сознание, чтобы нащупать наиболее уязвимые струны души и сыграть на них. Рекламотворчество угадывает и скрытое желание массового человека быть объектом внимания, и готовность к актуализации того или иного из существующих в его сознании архетипов, используя в своем наступлении на него тактику предъявления ему готового ответа на его еще только формирующийся запрос. В то же время, ответ, который дает реклама, представлен в такой форме, какая не только не разрешает проблему массового человека, но провоцирует возникновение новых, и одновременно навязывает такой результат, который оказывается не столько в его интересах, сколько в интересах заказчика рекламы. Это вполне укладывается в ту схему особой логики хитрости, о которой пишет П. Таранов: «Дать другому то, в чем он действительно нуждается, но так, чтобы после этого он уже нуждался действительно; и самое лучшее, если бы всегда и во всем»¹⁸.

Массовый человек обладает пониженной способностью к рассуждению и анализу, больше впечатлени на него оказывает пусть и бездоказательное, но уверенное и энергичное утверждение. Утверждение облекается в яркий и красочный образ, рисующий достижимость любого желания. Рекламный миф «безразмерен», он максимально деиндивидуализирован, в нем, как во всяком мифе, действуют некие мифические герои, олицетворяющие определенную идею. Рекламная ситуация содержит постоянный образец, схему, парадигму решения разыгрываемой проблемы. В зависимости от вида рекламируемого товара (от жевательных резинок до политических партий) ситуация конкретизируется, приобретая нужное выражение.

Реклама по необходимости содержит в себе художественную и эстетическую компоненты, ибо цель ее — привлечь внимание, убедительно представить ситуацию, вызвать сопереживание изображенному, внушить нужную мысль. Художественные достоинства рекламы вполне соответствуют обычным стандартам масскульта, однако их назначение исключительно функционально-служебное, поскольку преследуются внешние по отношению к ним цели: художественно-эстетическая форма выступает лишь как привлекающая внимание оболочка, за которой скрыт главный смысл рекламного ролика.

Нерасчлененность массового сознания делает похожими кли-

шированные формы фольклорной выразительности (добрый молодец, красна девица, уста сахарные и т.п.) и клишированные знаки мифического содержания современной рекламы. В рекламном сюжете герой становится “маской без развития характера”, развитие сосредоточивается только в движении ситуации: герой был несчастен (невесел, нездоров, некрасив) без нового пылесоса (телевизора, бальзама “Биттнер”, шампуня от перхоти); приобретение (употребление) сделало его счастливым (веселым, здоровым, красивым). Таким образом, массовый человек должен определять себя через то, чем он обладает, что потребляет, что использует. Человек всеми средствами вовлекается в примитивный мир навязываемых ему “благ” и “возможностей”, призывается к осуществлению выбора. Однако реального выбора, как правило, не оказывается: представленные альтернативы одинаково банальны, будучи рассчитаны на невзыскательный вкус, все товары и возможности различаются только несущественными деталями, а то и вовсе лишь этикетками или обертками. Выбор становится вопросом моды, которую, в свою очередь, В.Набоков, например, называл творчеством человеческой посредственности.

Изменение представлений о жизни и ее ценностях, навязываемое рекламой, опирается на еще одно популярное в XX веке учение — бихевиоризм, который утверждает, что можно изменить систему поведения массового человека в нужную сторону с помощью специальных корректировочно-манипулятивных средств. В качестве таковых и выступают “воспитательные” схемы рекламных мифов, в результате воздействия которых человек должен стать максимально удобным потребителем. При этом ценность человека всё более оказывается увязываема со стоимостью товара или престижностью фирмы, его производящей (иной ценности у человека как бы и не подразумевается вовсе). Постепенно он сам должен превратиться в своего рода маску без развития, т.е. совокупность качеств и свойств, которые будут производить впечатление функционирующего человека, однако сам он таковым быть перестает, ибо переходит в разряд симулякра личности, для которого важнее не быть — а *выглядеть, казаться*.

Именно это слово-ключ чаще всего используется в рекламе. “Мои волосы выглядят здоровыми”, — заявляет реклама очередного шампуня, вместо, казалось бы, естественного утверждения, что они *являются* здоровыми (в результате употребления его). “Почувствуйте богатство, ощутите богатство”, — призывает реклама; при этом сам смысл не важен, важно ключевое слово. Образы маскульту, окружающие человека, удерживают его в искусственной реальности, где всё ненастоящее, ненатуральное, где подменяют-

ся все понятия. “Я решила дойти до конца, — категорически заявляет реклама туши “Лонжитюд”, игриво добавляя: — до конца моих ресниц”. *Будьте современны. Измените жизнь к лучшему. Вы этого достойны. Не соглашайтесь на меньшее.* Так уговаривает реклама современного человека, не столько ориентируя его в море товаров, сколько стремясь разбудить его тщеславие, зависть, амбиции, навязать ложные, искусственно созданные парадигмы жизни. Ведь в действительности все эти призывы уговаривают нас всего лишь купить новый крем “Синержи”, бытовую технику от “Филипс” или жвачку “Орбит”, однако апелляция идет на высший уровень нашей самооценки.

Складывающийся рекламный жаргон основывается на сознательном смещении и подмене смыслов. Постоянная девальвация смыслов и ценностей делается привычной, и в результате значение исходного их уровня утрачивается; незаметно происходит деформация сознания, перестающего различать действительные ценности и соответствующие им уровни. “Достоинство и престиж” — но это всего лишь реклама колготок. “Революция цвета” (может быть, речь идет о новом направлении в живописи?) — реклама помады “Рэвлон”. “Прорыв в новое измерение” — реклама бритвы. Утюг как символ свободы, шоколадный батончик “Финт” как символ независимости, шампунь как знак достоинства... Реклама, по остроумному замечанию известного современного писателя В.Пелевина, рассказавшего о принципах и технике ее изготовления, — это когда “ухитряются продавать самое высокое ежедневно”¹⁹.

В то же время всякая реклама, что бы в ней ни рекламировалось, фактически крутится вокруг денег. И на самом деле главный рекламируемый предмет — сами деньги. “Работай и зарабатывай” — призывает реклама. “Деньги надо тратить с умом” — поучает она. Деньги — главная ценность и главный, хотя и невидимый, герой рекламы. Поэтизация денег в рекламе ставит под сомнение правоту Д.Рескина, который в свое время утверждал, будто девушка может петь об утраченной любви, но скряга не поет о потерянных деньгах. Реклама показывает, что о деньгах очень даже можно петь, что они — достойнейший предмет для отображения и поэтизации; мифы рекламы активно утверждают новый порядок ценностей и приоритетов. Акцентируя эгоизм и индивидуализм, призывая опередить других (“купите, пока этого не сделал ваш сосед”), назойливо употребляя в рекламе притяжательное местоимение “мой” в несвойственных нашему языку конструкциях: “мой новый шампунь...”, реклама своими средствами участвует в изменении ментальности нашего, воспитанного на традициях коллективизма, человека.

В то же время реклама непременно учитывает склонность человека к подражанию, причем подражанию более “высокостатусному” уровню; поэтому реклама воздействует на него авторитетом звезд, знаменитостей, которые предпочитают именно данный товар. Человеку внушают опасение, что без данного товара он может в чем-то отстать, оказаться не на высоте. Иными словами, современная реклама всегда обращается к чувствам и эмоциям, но не к разуму, она старается усыпить критическое мышление и критическую оценку, усилив иррациональные аспекты воздействия. Как писал Э.Фромм, в смысле воздействия на человеческую личность эти методы “гораздо безнравственнее непристойной литературы, издание которой наказуемо”²⁰.

Стимуляция непосредственной поведенческой активности потребителя достигается специальной и сложной организацией сообщения, содержащегося в рекламе. Она должна создавать атмосферу ненавязчивой подсказки, ибо учитывается внутреннее желание человека иметь собственное мнение. Поэтому воздействие должно осуществляться как бы опосредованно, через переведение его в план собственных побуждений человека. Каждый уровень многоуровневого рекламного сообщения рассчитан на задействование определенного культурного пласта психики. Этим достигается достаточно широкий охват публики, ибо разные люди откликаются на разные призывы и оказываются наиболее чувствительны к определенным типам (уровням) апелляции. Реклама — это всегда сознательная спекуляция: на чувствах, на побуждениях и стремлениях, на представлениях о должном, на комплексах и т.д. Психология рекламы как бы доводит до логического конца слова Ф.М.Достоевского, сказавшего, что человек создан слабее и ниже, чем Христос о нем думал, и в соответствии с этим создатели ее строят свою деятельность, опираясь именно на худшие и слабейшие стороны человеческой натуры.

Западные психологи рассматривают в качестве измененного то психическое состояние, в котором находится человек, постоянно прибегающий к зэппингу. Его мышление характеризуется как клочковатое, фрагментарное, размытое. Можно сказать, что реклама своим постоянным и многократным вторжением организует как бы непрерывный принудительный зэппинг, который заставляет восприятие все время “переключаться”, не давая человеку времени и возможности для сосредоточения и размышления. Уже упоминавшийся писатель В.Пелевин даже предлагает для современного человека еще одно имя: “человек переключающийся”, которое, наряду с именами, например, “человек разумный” или “человек играющий”, характеризует определяющую особенность

его природы и бытия. “Мгновенные и непредсказуемые техномодификации изображения переключают самого телезрителя, — пишет он. — Переходя в состояние Homo Zapiens, он сам становится телепередачей, которой управляют дистанционно. И в этом состоянии он проводит значительную часть своей жизни”²¹. Фактически весь контекст бытия современного общества и само это бытие становится эппингующим: пестрым, клочковатым, лишенным единства и целостности — и по содержанию, и по форме.

Столь же интересное современное бытие приобретает и политический миф, который, наряду с утопией, всегда традиционнo выступал как форма идеологии. Если утопия представляет собой некую рассудочную форму противостояния существующей действительности, умственно-идеальное выстраивание иного ее бытия, то миф обычно выступает как определенная эмоциональная реакция на нее и в силу этого не подвергается критике с точки зрения логики или смысла. Политический миф не является конкретизацией мифа вообще, но выступает как особый конструкт, имеющий не только собственные функции и особую структуру, но и иное “информационное обеспечение”. Особое значение это имеет при образовании современного политического мифа. Как ни странно, политический миф близок к мифу поэтическому по типу и степени вымысла, однако в отличие от характерного для того единства мысли и образа, здесь они как бы расходятся: вместо образа конструируется имидж, вместо мысли — возникает запрограммированная ассоциация. При этом сам имидж выступает как товар, который в качестве такового нуждается в рекламе со всеми вытекающими отсюда психолого-технологическими следствиями. Результатом политического мифа часто оказывается симулякр героя. Но благодаря специальным усилиям по объективации иллюзии она принимается за реальность, а симулякр — за истинный образ. Технология политического мифа предполагает, что он должен отражать не действительность, а специфику и содержание психики, когда на нее осуществляется направленное воздействие по актуализации нужных архетипов. “Толпа, — писал Г. Лебон, не имевший никаких иллюзий относительно менталитета и движущих мотивов человека массы, — никогда не стремилась к правде; она отворачивается от очевидности, не нравящейся ей, и предпочитает поклоняться заблуждению, если только заблуждение это прельщает ее. Кто умеет вводить толпу в заблуждение, тот легко становится ее повелителем; кто же стремится образумить ее, тот всегда бывает ее жертвой”²².

Таким образом, совокупность используемых в массовой культуре мифов создает основу той картины мира, которая может не

соответствовать подлинной, ибо содержит определенную деформацию фактов, специальный их монтаж. Но иллюзорность ее не случайна и не бесцельна: она организована так, чтобы в наилучшей степени отвечать целям управления обществом. Сама картина мира становится средством манипуляции сознанием. Новый миф не объясняет, а оправдывает существующий порядок, и, будучи размыт и расщеплен, окружая и преследуя человека, он выступает как своеобразная социальная магия, одновременно завораживающая своим действием и интригуящая своим содержанием. Использование разноликим масскультом гипнотических форм воздействия представляет, по мнению Э.Фромма, угрозу психическому здоровью человека. «У меня нет никакого сомнения в том, — пишет он, — что тщательные исследования покажут, что употребление наркотиков гораздо менее вредно для здоровья, чем различные методы «промывания мозгов» — от подпороговых внушений до таких полугипнотических приемов, как постоянное повторение или отвлечение от рационального мышления»²³.

Как уже говорилось выше, существовавшее расстояние между массовым человеком и культурной элитой, предлагавшей образцы высокого искусства, оказалось поглощено омассовлением культуры, да и сам массовый человек устал от того, что ему приходилось как бы всё время тянуться до уровня, заявленного высокой культурой, не всегда понятной ему и даже просто доступной. И это стало *психологической* (помимо социальных и политических причин) основой победы масскульта в умах массового большинства. Мечту обычного человека о тепле, уюте, наконец, о награде за доброту и трудолюбие, т.е. извечную мечту о справедливости и воплотил масскульт, превратив ее всей мощью технических средств и технологий в миф.

И потому социальные мифы масскульта так действуют на массового человека, что они — плоть от плоти его мечты и тайные надежды, которые представлены столь возможно достижимыми. С одной стороны, уровень притязаний взвинчивается, ведь каждая Золушка может стать принцессой, и это безусловно стимулирует проявление социально-психологической энергии развития общества. С другой же стороны, те, кто не смог реализовать свою мечту, должны будут винить в этом только себя, и их разочарование сделает их апатичными, пассивными, т.е. в конечном счете безопасными. Создавая новых мещан и психологически расслаивая их на активно-агрессивных и покорно-пассивных, современная мифология выступает в роли *полифункционального средства осуществления социальных стратегий*, создавая и картину мира, и ее потребителей, которые уже сами поддерживают ее своей деятель-

ностью, сообщают ей определенное равновесие, работают на ее сохранение.

И, конечно, новые мифы в современном обществе не рождаются стихийно, хотя и предполагают естественной своей основой определенное состояние и качество массового сознания. Чтобы актуализировать механизм мифотворчества, традиционная структура мифа должна наложиться на соответствующий характер массовой психологии, отвечая сформировавшейся потребности в новом видении действительности. Это особое расположение духа общества активизирует мифотворчество, и приходят мифотворцы, создающие современную мифологию как функциональное и методологическое образование, призванное обеспечить удобство регуляции, управления и сохранения существующего порядка. В подобной конструкции мифа не может идти речь об адекватном отражении действительности или способности этого мифа быть средством ее познания. Современный миф для массового человека намеренно создается трансформирующим действительность. Так что на самом деле говорить следует не столько о втором рождении мифа, сколько о создании нового типа мифологии, в котором используется лишь традиционный механизм, но целиком подменяются цели и функции.

Эстетика масскульта: символы, знаки, заменители

Итак, при всех недостатках масскульта, его заземленности и банальности он продолжит существовать, развиваться, и он по-прежнему востребован массой, ибо отвечает ее потребностям, склонностям, возможностям. Облегченное пространство масскульта действительно порою становится защитой от нарастающего потока разного рода информации и даже своего рода убежищем, в которое, наряду с сектами и наркотиками, устремляется ослабленный ментально и психологически человек.

Выше мы уже говорили, что массовая культура не есть лишь художественное явление, но в не меньшей степени явление социально-психологическое и политическое. То же самое можно сказать о мифе. И если выше мы охарактеризовали в основном социально-психологическое бытие и проявления масскульта, то теперь также следует обратиться к рассмотрению его как художественно-эстетического феномена, к характеристике природы и организации его языка, к формальной специфике используемых им средств и приемов.

До сих пор относительно эстетической природы масскульта у его исследователей нет полной ясности и согласия. Целый ряд авторов вообще отказывается признавать за ним какой-либо эстети-

ческий статус, полагая, что масскульт лишен эстетического содержания, находится за пределами эстетического и его специфику невозможно описывать в эстетических категориях. Так, американский культуролог У.Гесс считает, что эстетическое значение масскульта равно нулю, ибо его произведения имеют столько же эстетических свойств, сколько булыжники, составляющие мостовую. Таким образом, природа и функции масскульта не являются собственно эстетическими, но лишь служебными, утилитарными. Столь же категоричное мнение на этот счет высказывает А.Круглов, утверждающий, что “массовую культуру и массовое сознание роднит лишь то, что первое не культура, а второе не сознание. Комплекс из бескультурия и неосознанности...”²⁴.

Тем не менее масскульт составляет сегодня преобладающую часть и нашего окружения, и нашего эстетического опыта, поэтому, отказывая ему, например, в эстетических качествах, нельзя полностью отказаться от признания определенных его эстетических функций. Обладает масскульт и своим определенным языком, известная выразительность которого также предполагает возможность говорить о его эстетических характеристиках. Содержание же основных его мифов, средств и приемов их построения, способов воздействия на публику позволяет говорить о наборе определенных эстетических понятий и категорий, в рамках которых могут быть истолкованы идеи и практика масскульта.

Поскольку миф составляет основу всей содержательной стороны масскульта, то следует прежде всего обратиться к языку, которым создается выразительность его художественных “одежд”. Языком мифа выступает символ как общий принцип конструирования его смыслов и ценностей. Природа символа, как и самого мифа, сложна и двойственна. Имея чувственное выражение, символ имеет сверхчувственную природу и рациональный характер образования, поскольку выступает результатом сложных обобщающе-мыслительных операций, в которых соединяется материальное и идеальное, конкретное и абстрактное. Символ не возникает сам по себе, он всегда выступает как форма выражения постигнутого человеком смысла. Сам по себе символ уже есть определенная ступень обобщенного понимания мира, когда между материальным объектом и образно-знаковым способом его отражения пролегает целая цепь кодирующих его содержание образных звеньев. Сложная природа символа и его способность благодаря ей выполнять множество функций (познавательных, репрезентативных, регулятивно-адаптивных и т.д.) определяют его использование в искусстве и религии, мифологии и политике, психологии и культурологии. О природе символа, о его содержании и использо-

вании писали И. Кант и Ф. Шлегель, Э. Кассирер и Э. Фромм, А. Белый и К. Г. Юнг, А. Ф. Лосев и Ю. М. Лотман. Поэтому здесь мы рассмотрим лишь некоторые аспекты символа, которые имеют самое непосредственное отношение к проблеме использования его в маскульте.

Маскультовские мифы используют символ именно потому, что он есть “единственный известный человечеству универсальный язык”²⁵, который присутствует и в древних мифах, и в сновидениях современников; “этот язык — один и тот же в Индии, Китае, Нью-Йорке и Париже”²⁶. Сходство процессов и результатов символизации объясняется единством исходного материала и общностью самой человеческой природы, определяющей принципиальное единство механизма деятельности познавательного аппарата человека, проявляющееся в общности принципов обобщенного обозначения как результата понимания. Маскульт эксплуатирует именно эти общие схемы, понятные своим парадигмальным жизненным содержанием любому человеку в любой стране. Именно эта основа выступит глубинной причиной глобального распространения маскульты, который, независимо от страны его создания — Япония это или Россия, — имеет одинаковое лицо, которое с равным основанием можно назвать и общечеловеческим, и безнациональным.

Механизм образования символа делает его содержание более емким, чем у понятия и образа; в то же время, выступая часто в качестве знака, он живет его и более непосредственно манифестирует стоящее за ним значение. Именно это позволяет широко использовать символ для образного представления абстрактной идеи. Его репрезентативность и ассоциативность способны связать восприятие произведения с проявлением глубинных уровней собственной души и собственного опыта человека. Как пишет Г. Г. Гадамер, символ являет единство намека и утаивания. Знание открываемого с помощью символа доступа к специфическим интимным пластам человеческой психики делает его мощным орудием воздействия в руках того, кто сможет выбрать определенные символы и нужным образом организовать их в художественном произведении. Так, девушка с веслом советского периода уступила место юноше со “Сникерсом” на идеологических “визитках” нашего времени.

В результате маскультовской эксплуатации символов, когда они бесконечно тиражируются и бесконечно повторяются в восприятии — хотя и в новом внешнем оформлении, однако с теми же механизмами психологической апелляции, — их образность стирается, содержание теряет глубину и объемность, утрачиваются

внутренние пласты смысла; это уж не собственно символ, за которым угадывается некая сумма духовного постижения, не образ образов, но знак, за которым стоит достаточно плоская схема. Образность становится внешней, как вырезанные из бумаги платья для бумажной же куклы: они не столько одевают, сколько просто налагаются сверху, лишь *обозначая* одежду. Художественный образ становится таким же знаком присутствия, манифестацией знания условностей языка искусства, а не единицей выражения его смыслового и эстетического содержания. Фактически эти вырожденные символы становятся *знаками отсутствия* художественно-эстетических качеств массового искусства. Остается лишь их функционально-фабульное бытие в качестве указателей направления движения сюжета и его развития и сигнификационно-психологическое бытие в качестве приводных механизмов заедывания и актуализации тех или иных архетипических матриц.

Полагая, что масскульт не обладает никакой эстетической ценностью, исследователи, которые так считают, утверждают, будто тем самым масскульт должен характеризоваться понятиями и категориями, просто противоположными тем, которые определяют бытие и специфику действительного художественного произведения. Иными словами, они полагают, что характеризовать масскульт следует в основном с помощью категорий “безобразное” и “низменное”. Однако это не соответствует реальной действительности масскульта, хотя если брать низкопробные комедии или шоу, а также фильмы и романы в жанре так называемого тяжелого порно, то по отношению к ним подобная характеристика будет верна. Но к большинству произведений современного масскульта данные категории мало относимы.

Действительно, масскульт отнюдь не всегда выступает как нечто пугающее, низменное и шокирующее. Чаще всего потребителем масскульта выступает типичный обыватель, не являющийся любителем “экстремальных” жанров, но с удовольствием воспринимающий приключения, мелодраму, смотрящий по ТВ бесконечные американские сериалы. Эти произведения не только дают отдых и успокоение усталому человеку, но порою выступают в качестве букваря по психологии или пособия по этикету, помогая ориентироваться в сложных жизненных ситуациях. Острота противоречий или показываемых конфликтных ситуаций никогда не доводится до каких-то крайних пределов, смягчается юмором или переводится на другую сюжетную линию. Сами противоречия в конце концов разрешаются, запутанные отношения выясняются, добро торжествует, зло наказывается или высмеивается, дело заканчивается “хэппи эндом”; таковы практически все идущие по

нашему телевидению бразильские и мексиканские сериалы (“История любви”, “Секрет тропиканки”, “Воздушные замки” и т.д.).

Масскульт действительно поверхностен, неглубок, однако мы можем наблюдать, как он постепенно поглощает в себя все прежде бывшие маргинальными культурные движения (например, те же “хиппи”), как он ассимилирует субкультурные идеи и средства выражения, как, наконец, адаптирует произведения и сюжеты высокого искусства (приспособления для “популярного” исполнения произведений Бетховена, Шуберта, Вагнера и др). Еще в 60-ых годах Т.Адорно, выделивший восемь типов слушателей музыки, утверждал, что нет непроходимой грани между типами восприятия элитарной и массовой музыки, что реально в настоящее время преобладают некие смешанные типы восприятия.

Всё это свидетельствует об активно идущих процессах расширения масскультировского рынка и одновременно об изменении ценностной шкалы в подходе к искусству и о существенном изменении психологии восприятия и художественных вкусов современной публики. Интеллигенция, прежде пренебрежительно относившаяся к масскульту, ныне сама активно подключилась к выполнению “социального заказа” — созданию произведений, приближенных к массовому потребителю. Массовая культура, значительно обогатившая за последние 20 лет свои выразительные средства и жанровые возможности, создала внутри себя множество промежуточных направлений (мидкульт, кэмп и т.п.), учитывающих, в том числе, значительно более образованную аудиторию, и во многих аспектах пытающихся имитировать высокую культуру. Взаимодействие постмодернистской практики, высокого искусства и масскульта во множестве порождает некие смешанно-промежуточные формы, принадлежность которых к той или иной культурной парадигме становится весьма трудно определить. Так, например, в явлении эстетизации масскульта, акцентировании фактуры изобразительности можно усмотреть прямое влияние модернистской эстетики.

Однако все эти процессы, приукрашивая фасад масскульта, не меняют его сущности, и в принципе всё остается прежним. Поэтому, отказываясь от определения масскульта в категориях “безобразное” и “низменное” как слишком сильных для характеристики этого усредненно-сглаженного типа культурного творчества, можно остановиться на категории “банальное” (или тривиальное). С помощью данной категории в масскульте можно определить всё: и сюжет, и интригу, и характеры героев, и систему изобразительно-выразительных средств, и само восприятие. Таким образом, наиболее очевидной особенностью масскульта при всех видах его эволюции остается банальность. В то же время данная особенность

неисправима и неизбежна, поскольку определяется всем “индустриальным” характером производства массовой культуры, практически исключившим творческий поиск, живую непосредственность участия автора. Автор в масскульте присутствует всё меньше, ибо здесь, как на всяком производстве, происходит разделение функций, и каждый “художник” рисует как бы лишь часть общего замысла; затем эти отдельные части взаимно подгоняются. Естественно, что получается не столько произведение, сколько сумма — эпизодов, приемов и т.д., изготовленных разными мастерами. Утрата авторства в прежнем смысле этого слова приводит к фактической неразличимости произведений, ибо отсутствует проявление творческой индивидуальности, не видно творческой манеры художника, трудно узнать “по почерку”, кому именно принадлежит данный масскультовый шедевр. И подобный способ *изготовления* “искусства”, и соответствующий способ его восприятия и оценки определяют стереотипность всего, что относится к сфере производства и потребления масскультового искусства. Стереотипность, стандартность масскульта — это рассчитанность его на любой вкус (как рассчитанная на любой размер одежда будет бесформенной и безликой).

Таким образом, в масскульте творчество оказывается сведено к изготовлению “по лекалам”, характерная для создания искусства художественная типизация — к стандартизации, обобщение — к всеядности, возвышенное — к высокопарности, красота — к красивости, идеал — к стандарту, эстетика — к бихевиористской практике, образ — к имиджу, отношения — к манипуляциям, восприятие — к потреблению. Трагическое и ужасное размягчаются до банального. Величественное представляется как неуместное. Перечислять подобное можно долго. Главное здесь — ощущение *подмены*. Реальный, живой, сложный, противоречивый мир заменяется удобной яркой картинкой, не вызывающей вопросов и сомнений. По сути, это — схема, упрощенно удобная и понятная, где разработаны готовые имиджи для всего и на любой случай. Повторяемость способов решений в рамках этой общей схемы создает стереотип восприятия. Так масскульт создает публику для себя. Воспроизводит потребителя с *заданными* свойствами, чтобы обеспечить постоянный и предсказуемый спрос. У этого потребителя формируются стадные алгоритмы поведения, вместо мировоззрения у него — “калькулятор” для просчета самых разных мотивов и побуждений.

То, что произведено в культуре многовековой духовной работой человечества, в сознании массового человека предстает как готовые результаты, которые он поверхностно усваивает и потре-

бительски использует. Сниженность масскульта есть и результат, и причина нежелания современного человека (его неумения или усталости) трудиться умом и душой, что необходимо для осуществления всякой истинно культурной деятельности. Искусство всегда было человеческим средством осваивать мир, укладывая трансцендентную реальность, трансцендентные, несоизмеримые с его конкретным бытием время и пространство — в творимую человеком художественную реальность, в которой с помощью художественных форм он закреплял свое понимание мира и отношения к нему. В искусстве масскульта это “приручение” трансцендентного становится самым снижением его смысла, его обмелением, превращением его проблем и явлений в объект психологических спекуляций. Можно сказать, что масскульт по многим параметрам как бы нарушает исходную (по основаниям истины, добра, красоты) экологию искусства.

Тиражирование в масскульте становится не только способом распространения его продукции, но самой *сущностью массовой культуры*, выступая на разных уровнях и в разных качествах: вполне возможным оказывается тиражировать образ, идею, способ их восприятия и понимания. Тиражируется и сам потребитель масскульта, характеристикой мышления которого становится конформизм, опущенный в подсознание, хотя внешне человек может выглядеть как угодно индивидуально и независимо. Тиражирование лишает искусство его ауры, а общение с ним — исключительности характера переживания, искусство становится повседневностью, неразличимым фоном жизни, его восприятие — обыденным автоматизированным действием. Но это, к сожалению, не означает растворения красоты в самой жизни, эстетизации жизни, каковую тенденцию, например, можно наблюдать в Японии, где программа эстетического воспитания является приоритетной государственной программой и акты общения с природой (так называемые любования — снегом, луной, цветущей сакурой и т.д.) являются актами осознанно эстетического поведения. В данном случае действительно происходит сближение жизни с искусством, ибо жизнь по способу и качеству ее восприятия, по полноте ощущений приравняется к искусству, а образ жизни становится отражением эстетических предпочтений.

В случае же с масскультом эстетическое, входя в жизнь, утрачивает многие из своих качеств, искусство утрачивает свою традиционную специфику и духовность, адаптируясь к повседневности. Прежний идеал не воспринимается как ценность, к которой следует приобщиться, до которой нужно “дорости”, но схематизируется, адаптируется, снижается до статуса клише, которое уже

не может пребывать в сознании как ценность. В лучшем случае можно сказать, что прежние идеалы (и образы) используются как знаковые фигуры, как смысловые знаки, которые можно “цитировать”, используя их в качестве конструктивных элементов или даже аргументов. В то же время фактически нельзя сказать, что функции искусства в масскульте утрачены или претерпели радикальное изменение, однако изменилось их наполнение и способ их “действия” в современном обществе, изменился тот концепт, который связывался в сознании со словом “искусство”, стала иной вся связанная с ним знаковая ситуация.

Высокое искусство традиционно стремилось к отображению высоких идей, значительных характеров, идеальных героев, тяготея к категориям должного, совершенного, наилучшего. Причем данные категории никогда не формулировались произвольно — они отражали объективную целесообразность, которая диктовалась объективными потребностями как человека, так и общества в гармонии. В какой-то мере масскульт тоже изображает должную жизнь, но это должное лишено идеального значения и ценностного содержания, такое должное понимается узко прагматически и является таковым лишь с точки зрения удобства, будучи “освобождено” от духовной составляющей; категория должного здесь становится инструментально-оперативной. Можно сказать, что снижение общего уровня требований к искусству в масскульте представлено не столько в сфере эстетической или художественной самим по себе, сколько именно в сфере духовности, которая, собственно, и делает и художественное, и эстетическое бытие произведением — ценностью, а не просто достаточно качественным предметом потребления. Потребление искусства от его духовного освоения отличается тем, что первое исчерпывает себя и исчерпывается собой, “умирая” в потребителе; второе же — живет в том сдвиге, том изменении, которое оно произвело: это бытие, порождающее новое качество мировосприятия и самоосознания. Потребление масскульта никак не связано с духовным движением человека: воздействие массового искусства на него определяется не качественной, а количественной стороной их отношений и сказывается лишь в углублении информационного следа, но не в содержательном обогащении сознания и духовном росте личности. В то же время подобные следы заполняют объем сознания, “забивая” более слабые образования, и в результате происходит определенное переструктурирование пространства сознания с изменением доминант. Грубо говоря, это можно сравнить со своего рода штамповкой, а не с выращиванием и культивированием нового состояния сознания, которое прежде считалось задачей искусства.

Маскульт принципиально изгоняет из своего пространства духовно-ценностную вертикаль, он просто растекается по поверхности жизни, сковывая ее пленкой никуда не устремленной, самодостаточной неподвижности; вся активность в погоне за успехом и богатством есть лишь горизонтальная суета, когда сколько бы ты ни шел, всё равно рано или поздно окажешься на том же месте. К сожалению, психологи пока не дали определенного ответа на вопрос, является ли подобный статус искусства в сознании современного человека отражением его психологической потребности, или же это лишь вызванное достаточно объективными причинами нежелание углубляться в суть переживаемого, а может быть, это просто ментальная лень, ставшая продуктом развития и использования “умных” машин, на которые человек переложил многие свои ментальные функции. Что же касается эмоциональной стороны, то подлинная эмоциональная жизнь современного человека чрезвычайно обеднена, в большинстве случаев он довольствуется эрзацами эмоций. Свобода проявления бессознательного и инстинктов сочетается с торможением манифестации сложных психоментальных функций, ибо они требуют приведения в действие столь же сложных артикуляционных механизмов. Маскульт, который в совокупности своих произведений строится как своего рода художественный тест, подобно тесту же не предполагает самостоятельного артикулирования ответа, но требует лишь выбора из некоторого числа готовых, заранее артикулированных вариантов его. Представляется, что постоянное упражнение в подобной операции стимулирует лишь требовательность к предъявляемому, но одновременно и ведет к деградации способности к самостоятельному поиску, личной оценке и отбору средств для *собственного выражения*. Очевидно, это вызывает определенные изменения в характере восприятия и способности соотношения плана реальности и плана мышления о ней в мыслительно-познавательном аппарате человека.

Снижающий вкус, искусство, жизнь, самого человека, — маскульт, несмотря на всю его внешнюю красочность и многоцветие, снижает и качественную планку бытия. Как пишет Х.Ортега, посредственность провозглашает и утверждает свое право на пошлость, иными словами — утверждает пошлость как право. В этой связи массовый человек порождает особый род толпы, которую Г.Тард в своей работе “Мнение и толпа” называет эстетической, выделяя среди других разновидностей толп²⁷. Подобные “эстетические толпы”, объединенные не столько эстетическими представлениями или соображениями, сколько внеэстетической, внешней по отношению к искусству ангажированностью, составляют ос-

новную массу современной публики, осуществляющей так называемую культурную жизнь. Само творчество современных артистов и их успех всё более определяются факторами, также находящимися в сфере внеэстетической и внехудожественной. Так, например, успех деятельности современного эстрадного певца зависит уже не столько от его вокальных данных (техника усилит и “отредактирует” звучание, обогатит его возможности), сколько от внешности, постановочных эффектов, рекламы и т.п. Артист, таким образом, создает не художественное произведение, а коммерческую продукцию. Руководители СМИ, продюсеры, делатели рекламы, журналисты от шоу-бизнеса, сами артисты в своем большинстве формируют моду на те или иные культурные явления и имена, иногда фактически не оставляя выбора потребителю, и эта мода во многом определяется расчетами на прибыль, а не соображениями художественно-эстетического порядка.

Неизбежное снижение эстетического уровня искусства при резком росте его тиражирования и массовости его потребителя имеет своим результатом упразднение самой проблемы *вкуса*. Похоже, что эта эстетическая категория уходит из практики современного анализа восприятия: о вкусах совершенно перестали спорить, и восприятие и оценка искусства избавились от этого невидимого гнета “форматирования” общепризнанным “хорошим вкусом”. Вкус, который может и стихийно формироваться эстетическими качествами среды, и специально воспитываться в процессе художественно-эстетического развития личности, означает, что у человека в сознании выработаны некие общие, “эталонные” представления о красивом и некрасивом, с помощью которых он оценивает эстетические достоинства предметов и явлений действительности. Вкус как не только эстетическая категория, но и социально-психологический феномен ориентирует личность в системе духовных ценностей, формируя установки и мотивы. Однако в условиях плюралистичности любых представлений и относительности любых критериев размывается основа, на которой возможно соотнесение опыта с какими-либо устойчивыми “эталонами”. Становится трудно говорить о каких-то критериях вкуса, когда культурную ситуацию определяет мода с ее условностью и изменчивостью.

Масскульт с его стремлениями сформировать представление о сверхзначимости внешнего привел к пересмотру идеологии моды, которая всегда была разумным регулятором потребности в смене взгляда на красоту, а также выполняла роль своего рода дирижера стилей. Существовала так называемая элитарная мода — от Кардена, Сен-Лорана и др., мода для специальных демонстраций-спектаклей и особых торжественных случаев: не только на улице, но и

даже в театре такие модели выглядели неуместно. Масскультовская переориентация коснулась и понимания моды. Ныне она также выполняет иные функции: мода перестала быть регулятором и стилистом, ибо, во-первых, в общественном мнении одновременно присутствуют самые разные представления о красоте, во-вторых, отсутствует само понятие стиля: каждый может прийти куда угодно в каком угодно виде, если лично ему это не доставляет неудобств. мода перестает быть частью ритуала ситуационного поведения и приобретает всё более отчетливый знаковый характер, становясь знаком причастности к той или иной группе (социальной, возрастной, культурной, профессиональной, досуговой и т.п.), которая и “устанавливает”, что считать красивым. Такая мода выполняет опознавательные и социально-дистинктивные функции.

Показательным для способа формирования и содержания языка масскульта становится язык уже упоминавшегося выше кича. Этим словом не только обозначают подделки откровенно дурного вкуса и соответствующее направление в массовом искусстве, но и характеризуют крайнюю форму отсутствия художественного вкуса. Отвергая ценности респектабельной буржуазной культуры, кич не имеет способа замнить отрицаемое лучшим, он просто предлагает *иное*, и, как пишет Х.Ортега, само отрицание нормы становится эстетическим удовольствием утверждения на ее месте иного. Представляется, что, будучи далеким зашедшим результатом крайней “демократизации” культуры (его называют искусством городского плебса), кич в то же время становится феноменом, где крайнее по форме и языку проявление масскульта начинает совпадать с постмодернистской практикой по духу и пафосу. Кич, не имея собственного содержания, смешивает соответствующие присмыслы сентиментализма, романтизма, натурализма, подражания в нем является не только способом изображения, но и способом понимания, хотя правильнее, наверное, было бы сказать — ощущения. Ярким примером современного отечественного кича является так называемая “новорусская культура”, т.е. культура “новых русских”. В качестве характерного образчика новорусского кича можно привести слова из песни о любви: “За глаза твои карие, / За ресницы шикарные...”, где нечувствительность к слову, абсолютное отсутствие понятия о стиле дополняются пошлостью чувств и выражений. Но даже если кичевое произведение и сделано формально-технически безупречно, оно всё равно выполняется в соответствии с правилами плохого вкуса, что является специфическим качеством кича.

Если вспомнить, что Ф.Шиллер считал пошлым всё то, что обращено не к духу и способно возбуждать лишь чувственный ин-

интерес, то весь масскульт может быть определен с помощью данной категории, ибо он рассчитан на внешнеориентированного человека, который и в искусстве ищет только узнаваемых соответствий с жизнью. Многие масскультовские произведения вообще могут быть определены как вневкусовые, ибо апеллируют не к эстетической реальности, эстетическим переживаниям, а к самым что ни на есть “жизненным эмоциям” (по определению Л.С.Выготского), порою чисто физиологическим переживаниям. Подмена эстетических эмоций жизненными практически выводит масскульт из сферы искусства, определяя его внехудожественную сущность. Так, в китайском фильме “Березовая роща”, простеньком фильме-схеме с набором традиционных для масскультовского тиражирования кадров-штампов, символизирующих всем известные ситуации-переживания, заранее известен эффект сцен, легко предсказуемы реакции и действия персонажей. Но простодушные зрители переживают собственный опыт, на клавиши которого нажимают знаковые кадры фильма, и они благодарны фильму за то, что с его помощью пережили *своё*. Им нравится не столько само произведение, сколько они сами в своих переживаниях, своих воспоминаниях, своих чувствах, которые актуализировал фильм. И опять возникающий эффект имеет социально-психологическую, но не художественно-эстетическую сущность. И зрители не видят или не хотят видеть, что в очередной раз произошла подмена, в результате которой дешевая сентиментальность заняла место чувств в прежнем полном смысле данного слова.

При этом сами чувства, проявления которых становятся примитивно одномерными, ибо не развиваются и не культивируются искусством, заменяются в масскульте мотивациями или неуправляемыми страстями с развитием по схеме “цель — желание — достижение”. Всё в масскульте как бы иллюстрирует слова Р.Барта, сказанные им по поводу пластмассы и соответствующего принципа имитации: впервые в истории искусственная подделка ориентируется не на изысканность, а на заурядность²⁸. Можно сказать, что масскульт сознательно делает своим принципом перевод современного массового человека на повсеместные и всё заменяющие эрзацы. Как замечает А.А.Зиновьев, сотни тысяч людей, фабрикующие непрерывным потоком продукцию культуры для сотен миллионов себе подобных, и не могут создать ничего иного. А эти сотни миллионов потребителей культуры и не требуют ничего иного. Сами средства культуры стали ныне подлинным ее содержанием, формальные эффекты — сутью искусства²⁹.

Примат эффекта над сутью часто оказывается причиной успеха произведений, которые с полным основанием могут быть оха-

рактированы в категориях “банальное” и “пошлост”. Эффект пошлости часто возникает в результат неэквивалентности двух сопоставляемых реальностей: проблемы и способа ее решения, содержания ситуации и переживания, переживания и формы его выражения, задачи и средства, причины и следствия. Источником этого является отсутствие вкуса как чувства уместности, правильного соотношения масштабов или значений, заземленность, плоскость чувствования и выражения, лишенных оригинальности. Избитость средств искусства оказывается не помехой для современного сверхзанятого человека, в котором постепенно умирает духовное начало, а условием посильного для него развлечения, которое требует минимума духовного напряжения. В качестве компенсации за бессодержательность и бесцельность жизни, за отсутствие высоких мотивов и идей человек получает порцию быстрорастворимого тепла и участия в уютном пристанище, обещающем отдых и ласковую колыбельную его интеллекту и духу. Вспоминаются в связи с этим строки из Б.Ахмадулиной, столь же иронизирующие по поводу пошлости, сколь и отдающие должное ее обволакивающей силе:

О, пошлость, ты не пошлость, ты лишь уют ума...

От боли и от гнева ты нас спасешь потом —

Целуем, королева, твой бархатный подол!

В культуре XX века закрепилось уже такое обыкновение — создавать как бы новые категории, включая в состав культурно-эстетических понятий характеристики психического состояния, характеризующие восприятие действительности. Так, расширяя субъективные эмоциональные оценки до оценок экзистенциальных, использовал понятие “тошнота” Ж.-П.Сартр, понятие “тревога” — К.Ясперс, понятие “страх” — С.Киркегор, понятие “отвращение” — Ю.Кристева. В этом ряду вполне правомерно может занять свое место и категория “пошлость”, всё шире используемая большим числом исследователей для характеристики художественно-эстетического принципа организации масскульта и в качестве основной эстетической категории в его эстетике.

Коммерциализация “сферы красоты” естественно приводит к замене эстетического качества товарным, когда вместо эстетических ценностей предлагаются их массовые эрзацы. Массовая психология и массовый вкус утверждают в искусстве нормы и качества, инициирующие процесс разрушения собственно искусства и становления на его месте нового сильнодействующего — на эмоционально-физиологическом уровне — феномена, выполняющего служебные социальные функции консервативно-охранительного назначения. Массовому производству нужен соответствующий

массовый вкус, который помогал бы эффективному осуществлению программ властно-экономических стратегий. Культура как таковая умирает в омассовлении, утверждал О.Шпенглер.

Действительно, культура, как известно, есть способ человеческого выживания в мире, способ человеческого приспособления к миру, способ человечески жить в мире. Но масскульт ориентирован не на мир и не на человека, но лишь на некий аспект функционирования общества, неправоммерно присвоивший себе преувеличенное значение, — агрессивный рынок, который своими сетями пронизывает жизнь общества, определяя ее содержание, формы, стандарты, изменяет отношения к ценностям и переосмысливает сами ценности, изменяет искусство и его язык. Изменение позиции человека в отношении восприятия искусства вызвало и изменение его позиции в культуре в целом. Человек перестал быть активным участником культуры и стал лишь ее потребителем. Целостный человек как таковой вытесняется той или иной — из небольшого набора — его функцией.

В то же время в современном обществе наряду с критикой массовой культуры, ведущейся в основном с позиций эстетической и гуманистической, имеются и защитники, видящие в ней некий канал, по которому ценности и вкусы перетекают от элиты к массе. Данный аргумент представляется надуманным, ибо современная элита в условиях “демократического” принципа всеобщего равенства перед деньгами, фактически формируется из тех же самых массовых людей (просто более активных и успешных), и ей нечего по сути транслировать в массы.

Другая группа защитников масскульта считает, что он защищает и легитимизирует мир маленького человека и скромные ценности его повседневной жизни. Они указывают на близость масскульта к народу, на его демократичность и гуманность. Утверждают даже, что в масскульте, пусть и в обедненных формах, присутствуют идеи некоей светской соборности, идеи хорового принципа существования в культуре, когда массы народа объединены общим характером переживания и настроения.

Представляется, что и эти позиции весьма уязвимы. Во-первых, ни хор, ни соборность не имеют в виду массу, тем более толпу. Хоровой принцип подразумевает четкое разделение функций и четкое сведение их воедино, их организацию для получения единого общего результата. Масскульт, как известно, всё меньше содержит самостоятельности и творчества, всё больше переходя в разряд художественной индустрии конвейерного типа. Что касается соборности, то Н.А.Бердяев, например, определяет ее как “духовное общение и собранный дух”. Массовость же современного мас-

скульта подразумевает множество, которое вряд ли можно заподозрить в какой-либо духовности. Соборность также предусматривает и такое “соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной свободы...”³⁰, — пишет в статье “Легион и соборность” Вяч.Иванов. Таким образом, и в этом отношении к современной массе, убивающей индивидуальность и творческую сущность в человеке, не подходит ни определение, ни идея соборности. В данном случае скорее можно говорить лишь о псевдодемократизме, ибо только ложно понятый демократизм может считать своим показателем общий, одинаково для всех низкий уровень культуры, оправдывающий пошлость.

И, во-вторых, ложный гуманизм масскульта оборачивается снижением планки требований к культуре и искусству как именно человеческим феноменам, в которых воплощается природа и дух человека. Масскульт по типу его создания и восприятия есть прежде всего культура потребительская, и именно это определяет ее характеристики. Масскульт должен всего лишь удовлетворять вкусам публики, это означает его облегченность, рассчитанность на отсутствие какой-то специальной подготовки для восприятия и понимания. Что же касается маленького человека, то, это, по сути, замаскированное неуважение к нему как к человеку, к его способностям понимать и ценить настоящее искусство. Истинный гуманизм в отношении его был бы не в заигрывании с ним, не в оправдывании и утверждении его близости и пассивности, но в побуждении его к осмысленному бытию, к развитию собственной личности, а не стиранию ее своеобразия. В соответствии с гуманистической традицией, действительный гуманизм подразумевает развитие всего богатства человеческой природы; но о каком развитии может идти речь в масскульте? Здесь преследуется прямо противоположная цель: направленное сужение природы человека для удобства манипулирования им. Видимая же человечность масскульта, будто бы приближающая его к человеку, на деле оказывается всего лишь натурализмом (часто упрощенным и далеко не лучшим вкусом).

В действительности массовая культура не имеет ничего общего и с культурой народной, она далека от народа и адресована лишь к определенному слою массовой публики, которая еще не составляет всего народа. Прежде всего, народное искусство творит сам народ и для себя, масскульт же создается, или, если выражаться точнее, фабрикуется не народом, но специально для массы определенными людьми. Народное искусство по своей природе

есть естественное самовыражение народа, оно не связано с индустриальной техникой его производства; в нем народ есть и субъект и объект творчества. Массовое же искусство есть способ управления массой, осуществление властных стратегий так называемой элиты, которая и выступает субъектом производства этой культуры, массы же остаются лишь объектом ее.

Что касается содержания и формы народного искусства, то они определяются отражением в них образа мыслей и строя чувств народа, его привычек, его обычаев и верований, уважением к его менталитету и сенсibilitету. Народная культура, таким образом, имеет определенный и неповторимый облик, окрашена в “цвета души” народа. Масскульт же принципиально безлик и безнационален и представляет собой спекуляцию на давней мечте людей о едином человечестве, об общих ценностях, которые бы его соединили в мире без конфликтов и войн.

Именно на эту мечту ссылается третья группа защитников масскульта, видящих в нем предтечу культуры общемировой. Однако существующий масскульт — безликий, облегченный в плане содержания и часто вульгарный в плане формы, со стертым трафаретным языком, с клишированными приемами выразительности может предстать лишь карикатурой на универсальную человеческую культуру. Хотя, надо признать, масскульту удалось нивелировать и публику, и способ восприятия ею искусства, и вкусы, ведь в любой точке Земли смотрят сейчас американские боевики и мелодрамы и едят “Сникерсы” и хот-доги.

Это, по признанию З.Бжезинского, реально отражает культурное превосходство американской культуры. “Что бы ни думали некоторые о своих эстетических ценностях, — пишет он, — американская массовая культура излучает магнитное притяжение, особенно для молодежи во всем мире... Американские телевизионные программы и фильмы занимают почти три четверти мирового рынка. Американская популярная музыка также занимает господствующее положение, и увлечениям американцев, привычкам в еде и даже одежде всё больше подражают во всём мире...”³¹. Таким образом, масскульт, имеющий в своей основе утверждение американских ценностей, может рассматриваться как своеобразный культурный империализм, как активный инструмент культурно-информационной войны за тотальную глобализацию, построенную на принятии американского мирового лидерства.

Итак, массовая культура предстает как вненациональная, безнациональная: всюду — в России, Франции, Японии — масскульт имеет американское лицо. Именно по этой причине исследователям масскульта обычно не удается говорить о нем в сугубо эстети-

ческих терминах, и при характеристике данного феномена они неизменно вынуждены обращаться к социально-политическим и экономическим его чертам, фиксируя такие его качества, как профанность, консерватизм, охранительная функция. Функциональность масскульты связана и с таким его качеством, как “программность”, которая создается целенаправленной, специально организованной мифологичностью массовой культуры, связью между содержанием мифа и его целью.

Действительно, всякое художественное произведение обычно рассматривают с точки зрения его *содержания* и художественного языка. Анализ содержания даст (или не даст) основания говорить о ценностях. В этой связи Бетховен, например, в свое время говорил, что большое искусство не должно осквернять себя, обращаясь к безнравственным сюжетам. Но у масскульты очень часто не оказывается вообще иных сюжетов, кроме безнравственных (если об этом судить по большому счету), поэтому и весьма проблематично говорить в данном случае об искусстве. Главенствующий в масскульте дух успеха можно оценить с помощью слов другого авторитета в области культуры — В.Шубарта, по мнению которого, успех в мире фактов приносит доход, но разъедает душу и разрушает внутреннюю свободу³².

Что же касается художественного языка, то он, как мы уже говорили, хотя и зависит в определенной мере от технического оснащения и средств тиражирования, но определяется всё же главным образом возможностями национального языка, в котором интерпретируется культурное содержание традиций, опыта, представлений и предпочтений того или иного народа. “Создать нечто прекрасное, совершенное для *всех* народов может только тот, — пишет Иван Ильин, — кто утвердился в творческом акте *своего* народа. Мировой гений есть всегда и прежде всего — национальный гений... Истинное величие всегда почвенно. Подлинный гений всегда национален”³³.

Прстендуя на универсалии, транзитные для культур всех времен и народов, масскульт выстроил космополитическую мифологию, создав грандиозный симулякр “новой культуры” — безликий, безнациональный и по большому счету бесплодный *ушкульт*. К сожалению, замена сознательной эстетической деятельности культурных индивидов бессознательной деятельностью эстетически люмпенизированной толпы создаст известное количественное давление на определение критериев адекватной оценки данного явления. Это затрудняет полный и объективный анализ масскульты как пародии на ту общечеловеческую синтетическую культуру вечных ценностей, основанную на гармоничном сочетании различ-

ных социально-исторических и культурных истоков и традиций, о которой мечтали еще основатели русской философии всеединства. Провоцирование и в то же время легитимизация масскультом интеллектуальной и духовно-чувственной “недостаточности” человека может стать решающим фактором в симптоме деформации социальности.

- ¹ Мережковский Д.С. Эстетика и критика. В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 123.
- ² Гвардини Р. Конец нового времени // Феномен человека. Антология. М., 1993. С. 268.
- ³ Зиновьев А. На пути к сверхобществу. М., 2000. С. 586.
- ⁴ См.: Маслоу А.Г. Дальние пределы человеческой психики. СПб., 1997. С. 108.
- ⁵ Об этой тенденции и этом феномене см. подробнее: Самохвалова В.И. Человек и судьба мира. М., 2000. С. 68-69; Бычков В.В. XX век крупными мазками // Корневище 2000. Книга неклассической эстетики. М., 2000. С. 11.
- ⁶ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 40.
- ⁷ См.: Лосев А.Ф. Из ранних произведений. С. 457.
- ⁸ Кэмпбелл Д. Герой с тысячей лицами. Киев, 1997. С. 11.
- ⁹ Полосин В. Миф. Религия. Государство. М., 1999. С. 40.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Поппер К. Логика и рост научного знания. Избр. работы. М., 1983. С. 248.
- ¹² Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1995. С. 8.
- ¹³ Юнг К.Г. Аналитическая психология: прошлое и настоящее. М., 1995. С. 72.
- ¹⁴ Зиновьев А. Цит. соч. С. 371.
- ¹⁵ См.: Данем Б. Человек против мифов. М., 1962.
- ¹⁶ Кутырев В.А. Разум против человека. М., 1999. С. 136.
- ¹⁷ См.: Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 9.
- ¹⁸ Таранов П. Логика хитрости. Висагинас, 1999. С. 157.
- ¹⁹ Пелевин В. Generation ‘П’. М., 1999. С. 30.
- ²⁰ Фромм Э. Бегство от свободы. М., 1990. С. 114.
- ²¹ Пелевин В. Цит. соч. С. 107.
- ²² Лебон Г. Психология толп. М., 1998. С. 188.
- ²³ Фромм Э. Иметь или Быть? Киев, 1998. С. 363.
- ²⁴ Круглов А. Массовая культура // Здравый смысл. 1997. № 5. С. 31.
- ²⁵ Фромм Э. Психоанализ и религия // Фромм Э. Иметь или Быть? Киев, 1998. С. 90.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ См.: Тард Г. Мнение и толпа // Психология толп. М., 1998. С. 281-282.
- ²⁸ Барт Р. Мифологии. М., 2000. С. 213.
- ²⁹ См.: Зиновьев А.А. Цит. соч. С. 589.
- ³⁰ Иванов Вяч. Цит. соч. С. 100.
- ³¹ Бжезинский З. Цит. соч. С. 38.
- ³² Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997. С. 84.
- ³³ Ильин И. О грядущей России. М., 1993. С. 265.

II Раздел

СТАНОВЛЕНИЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ — ИСТОРИЯ ВОПРОСА

Глава I

ПО НАПРАВЛЕНИЮ К МАССКУЛЬТУ: НАУКА И РЕЛИГИЯ В ЭПОХУ ШЛЯГЕРА

АКОПЯН К.З.

Предварительные замечания и постановка проблемы

Прежде чем приступить к непосредственному рассмотрению проблемы, заявленной в самом названии данной статьи, необходимо хотя бы бегло остановиться на некоторых вопросах общетеоретического плана и, в частности, дать обобщенное изложение авторского представления о самом феномене *массовой культуры*¹. Осуществление этого намерения оказывается довольно сложным по целому ряду причин, но главным образом в связи с тем, что данный феномен отличается необыкновенным разнообразием присущих ему свойств, форм и проявлений, благодаря чему он нередко как бы ускользает “из рук” исследователей. На мой взгляд, его неоспоримая многоаспектность, во-первых, свидетельствует о присущей ему в качестве важнейшей черты *калейдоскопичности*, о способности к оказывающейся иной раз даже неожиданной для наблюдателя и аналитика *мимикрии* — иными словами, об *отсутствии* у него как внешней, так и, вероятнее всего, внутренней *устойчивости*, подлинной глубины и смысловой содержательности, а во-вторых, в какой-то степени связана с тем, что в настоящее время он находится в состоянии непрекращающегося и бурного роста — и прежде всего роста экстенсивного. Речь в первую очередь идет о практически непрерывном возникновении все новых и новых форм (а если быть более точным, то чаще всего — лишь “формочек”) массовой культуры, о носящем перманентный характер процессе захвата ею все новых и новых территорий и, соответственно, об изменениях, происходящих в ее отношениях — со-отношениях — с “остальным” миром культуры или, если угодно, с “другими мирами” последней, поскольку она сама представляет собой обширнейшую, живущую по своим внутренним законам и обладающую относительной автономностью территорию.

Уже то немногое, что было сказано, в какой-то мере объясняет, почему рассматриваемому явлению практически невозможно дать *однозначное и исчерпывающее истолкование* и с чем связаны сложности, обнаруживаемые в ходе его изучения. Однако препятствия, возникающие на пути исследователей, обусловлены, на мой взгляд, не только объективными факторами, но и тем, что феномен массовой культуры нередко рассматривается лишь в качестве *одноаспектного* — *либо социального, либо эстетического, либо идеологического, либо* какого-нибудь иного — явления. Кроме того, перед аналитиком всегда маячит опасность излишнего увлечения и даже злоупотребления *оценочным, идеологизированным*, в большей или меньшей степени *ангажированным* и, как следствие (но нередко и как причина), *публицистическим подходом* к обсуждению целого ряда возникающих в ходе проводимого им исследования вопросов. На мой взгляд, уйти от односторонних, плоских и примитивно-морализаторских суждений и выводов позволяет лишь рассмотрение массовой культуры как *многоаспектной, синкретической* и (во многом именно в силу этого) *специфической целостности*. И хочется надеяться, что в настоящем исследовании масскультовских тенденций, обнаруживаемых в сфере науки и религии, в известной мере удастся прсодолеть перечисленные трудности и в результате добавить к портрету массовой культуры, все еще остающемуся фрагментарным и далеким от хотя бы относительно завершенного состояния, новые, придающие ему бо́льшую целостность и выразительность штрихи и краски.

А теперь несколько обещанных предварительных замечаний.

Первое. Мир так называемой массовой культуры, с моей точки зрения, обнаруживает фактическое отсутствие какой бы то ни было единой “субстанциальной” и поддающейся “компактному” осмыслению основы, одного-единственного, объединяющего всевозможные ее проявления “общего знаменателя”, в результате чего он, этот мир, постоянно сопротивляется многочисленным попыткам исследователей дать ему адекватное, однозначное и исчерпывающее определение. Так, достаточно очевидно, что принятый в отечественной теоретической литературе в качестве его имени термин “массовая культура” никак не может считаться хотя бы в какой-то мере удовлетворительным наименованием столь сложного и, по существу, не обладающего четко обозначенными границами явления. Пользоваться же этим термином мы вынуждены за неимением лучшего, а также “послушно” следуя уже довольно давно сформировавшейся в посвященных этой проблеме аналитических работах традиции².

Второе. Пытаясь все же найти для себя некую рабочую, но в то же время достаточно полно отражающую и выражающую суть *массовой культуры* характеристику, я не хочу упускать из виду и того специфического аспекта рассмотрения данной, в значительной степени *загадочной* — загадочной, даже несмотря на то, что, *может статься, никакой от века загадки нет и не было у ней*, — сферы, недвусмысленный намек на который содержится в самом названии настоящей статьи и который предполагает возможность выявления гипотетически существующих связей и контактов между нею и, на первый взгляд, столь далекими от нее сферами, как научная и религиозная³. Очевидно, что решение поставленной задачи не является легко достижимым хотя бы в силу ее известной неординарности и новизны.

Третье. Дополнительные сложности возникают и в связи с недостаточной определенностью границ той территории, на которой мы можем обнаружить проявления феномена массовой культуры, о чем уже говорилось. Этим можно объяснить нередкие попытки представить последнюю в качестве механической совокупности художественных, квазихудожественных и внесхудожественных явлений. С моей точки зрения, подобный подход излишне упрощает суть этой проблемы и не позволяет рассматривать во всей его полноте обретающее характер тотального воздействия массовой культуры как на современное общество в целом, так и на относительно самостоятельные его сферы и отдельных его “персонажей” в частности. Ситуация, складывающаяся в современном обществе в связи с экспансией массовой культуры, позволяет уже, на мой взгляд, говорить о “пандемии” “масскультиовского духа” и “масскультиовского мировоззрения”.

Четвертое. Обоснованность и правомерность выбора темы для данного культурологического по своему характеру исследования, как мне кажется, не должны вызывать особых несогласий и возражений, поскольку, во-первых, “проблема науки не может быть познана на почве науки...”⁴ (ergo, и проблема религии не может быть разрешена исключительно на религиозной почве, а проблема массовой культуры — только в “территориальных” пределах последней), и, следовательно, именно философия — философия науки, философия религии, философия культуры — или культурология способны и должны непосредственно заниматься пограничными, метатеоретическими, междисциплинарными исследованиями подобного рода. Во-вторых, “всякая религия” (конечно, рассматриваемая в качестве *социокультурного* явления) — а в значительной степени, вероятно, и всякая наука — “есть реагирование всего существа человека на жизнь”⁵, на процессы, протекающие в

окружающей его, человека, социальной среде. С другой стороны, не следует забывать и того, что сама “религия есть прежде всего определенного рода *жизнь*”⁶, а наука давно и основательно вовлечена в разнообразные процессы, протекающие в окружающей человека как социальной, так и природной среде. Массовая же культура представляет собой немаловажную — во всяком случае на протяжении последних уже почти двух — трех веков — составляющую социальной (в самом широком ее понимании) среды, и поэтому ни религия, ни наука не могут не входить с ней во все более тесное соприкосновение. Наконец, следует принять во внимание и то, что “стиль, диктуемый массами, торжествует сегодня во всех сферах жизни, даже в тех последних пристанищах, которые, казалось бы, предназначены только для *happy few*”⁷. А ведь именно к подобным “последним пристанищам”, к недоступным, как казалось еще совсем недавно, для массовой культуры сферам мы, без всякого сомнения, и привыкли относить как науку, так и (хотя, вероятно, и в меньшей степени) религию.

Отсюда следует, что одна из задач, стоящих перед автором, заключается в том, чтобы доказать обоснованность отстаиваемого им взгляда на данную проблему, сутью которого является *мысль о постоянном и стремительном расширении экспансии, осуществляемой массовой культурой* в процессе функционирования современного общества по отношению к тем социокультурным областям, о связи с которыми последней говорить до сравнительно недавнего времени, пожалуй, еще не было достаточных оснований.

Пятое. Не требуется особых доказательств и для подтверждения того положения, что постепенно набиравшие силу — а начавшиеся, вероятно, еще в век Просвещения, если не раньше, — процессы в конце XIX — начале XX вв. со всей очевидностью (не буду все же утверждать — “окончательно”) привели к тому, что произошла “смена культурной парадигмы, переход от примата церкви, с одной стороны, и классической культуры, с другой, к господству культурной индустрии и интенсивной дифференциации”. Как замечает далее К.Разлогов, эти процессы “нередко воспринимаются как глобальная катастрофа, потеря норм, образцов, ориентиров и идеалов, цементирующих традиционные сообщества”⁸. Ни в коей мере не разделяя иронии, сквозящей в авторском отношении к происходящему, я все же хотел бы в связи с предшествующим тезисом попытаться понять, является ли процесс “омассовления” культуры — а точнее отдельных областей последней — исключительным *результатом экспансии* ее “массового варианта” по отношению ко всем остальным, по каким-то причинам оставшимся “беззащитными” перед этой экспансией, сферам

духовной жизни общества, или же становящийся все более очевидным факт появления и распространения принесенных развитием данного процесса плодов просто свидетельствует о реализации некоей *изначальной предрасположенности* этих самых сфер — во всяком случае некоторых из них — к возможной “сдаче” традиционно, веками и тысячелетиями занимаемых ими позиций, о достаточно органичном их “вхождение” в обретающий силу поток масскульты, который грозит (а точнее уже давно успешно реализует эти угрозы) вызвать своего рода “всемирный потоп” в области духа?

Шестое. В добавление к сказанному и уточняя мое собственное представление о массовой культуре, я ограничусь указанием на то, что это явление — как в целом, так и в отдельных, самых разнообразных своих проявлениях — характеризуют сугубо *утилитарная* направленность, ориентация на *повседневнопотребительские* забросы стремящегося к *развлечению* “человеческой массы” (Х. Ортега-и-Гассет), способность к выполнению *компенсаторной* и *рекреационной* функций в отношении той части людей, которая предпочитает (хотя бы только в данной области духовной сферы) выполнять роль *ведомого*, а не самостоятельно ищущего и, тем более, ведущего. Более подробная характеристика феномена массовой культуры, как мне представляется, была бы излишней для подобного рода работы.

Седьмое. Во избежание возможных недопониманий я хочу еще раз подчеркнуть, что все фигурирующие в проведенном исследовании феномены — и наука, и религия, и массовая культура — будут подвергнуты анализу в первую очередь как явления *социальные*, а более точно — *социокультурные*. Это означает, что в данной работе я как исследователь становлюсь на вполне определенную *позицию культуролога*, а не, к примеру, теоретика, занимающегося философией религии, философией науки или же философскими проблемами естествознания: меня не интересуют ни внутреннее, сугубо конфессиональные или профессиональные вопросы поистине необозримых сфер религии и науки, ни анализ богословского отношения к вероучению, ни религиозоведческие подходы к осмыслению процессов, связанных с развитием той или иной конкретной религии, ни специфика научного поиска, ни технология проведения естественнонаучных экспериментов и исследований, ни метатеоретические проблемы, возникающие в связи с развитием научной мысли, и т.п. — хотя и здесь, как нетрудно предположить, можно обнаружить немало пищи для размышлений в русле исследования подобного рода; я даже и не пытаюсь обращаться к частным вопросам, связанным с отправлением конкретных обрядов или с отдельными теоретическими дисциплинами ес-

тественнонаучного цикла, с религиоведением как комплексным теоретическим осмыслением феномена религии или с наукознанием. Основное или даже исключительное внимание, которое я собираюсь уделить как религии, так и науке, предполагает рассмотрение их в качестве относительно целостных, специфических, не сводимых ни к каким иным, но рядоположенным, в соответствии с принятым мной в данной статье за основу подходом, по отношению к ним как однопорядковым феноменам культуры (имеются в виду философия, искусство, политика и т.д.) формам реализации духовного потенциала, обнаруживающего себя в интеллектуальных потребностях, эвристических способностях и творческой деятельности *социализированного* человека. Именно поэтому в рамках настоящего исследования я и обращаюсь преимущественно к *культурологическим* по своему характеру трудам, содержащим идеи и положения, использование которых в ходе анализа, проведенного в данной статье, представляется мне полезным для придания ему большей обоснованности и доказательности.

Какие же ответы я надеюсь получить, так сказать, “на выходе” своего исследования? Это обусловлено тем, что, во-первых, в нем предполагается рассмотреть вопрос о возможности существования в сфере науки и религии неких свойств или особых черт, которые мы привыкли связывать исключительно с явлениями массовой культуры. Во-вторых, следует установить, обрели ли наука и религия эти черты а) в процессе своего функционирования в обществе и под воздействием различных внешних влияний, исходивших в том числе и от масскульта, или же б) они обладали данными свойствами (которые ранее, возможно, пребывали в “спящем” состоянии) с момента своего возникновения? В-третьих, следует подтвердить предположение о том, что процессы, протекающие в научной и религиозной областях, под воздействием масскультировских влияний и настроений, царящих в обществе, превращаются в квазитворческие — ложно-религиозные и ложно-научные, а характер восприятия образующими уже достаточно многочисленную социальную группу индивидами не только псевдо-, но и в полном смысле научных и религиозных явлений обнаруживает определенное сходство с процессом восприятия явлений массовой культуры.

Естественно, что получить в настоящей работе исчерпывающие ответы на все поставленные, а тем более — возникающие в связи с ними вопросы мне вряд ли удастся, однако сам факт поиска этих ответов, поиска, осуществляемого именно в избранном в данной работе направлении, я рассматриваю в качестве важной и, на мой взгляд, перспективной в научно-теоретическом плане инициативы.

Наука и религия сквозь призму масскульта

Приступая к рассмотрению вопроса о взаимосвязях и взаимодействиях науки и религии, с одной стороны, и массовой культуры, с другой, необходимо подчеркнуть, что автор полностью осознает разнорядковость, очевидное содержательное несходство и неоспоримые генетические различия сопоставляемых явлений. В то же время в качестве предварительного условия я исхожу из того, что в данной работе все три названных феномена будут подвергнуты анализу в первую очередь как явления *социокультурные*, хотя ни происхождение науки, ни возникновение массовой культуры, ни тем более религии я не считаю возможным сводить лишь к тем процессам, которые ограничены исключительно социальной сферой (более подробное изложение авторской позиции по затронутому вопросу явно увело бы нас в сторону от основной проблематики данной работы). Поэтому я не могу полностью согласиться с теми, в большей или меньшей степени близкими к марксизму, теоретиками, в соответствии с точкой зрения которых “идеология и культура вообще коренится в социальном характере”, а “сам социальный характер формируется образом жизни данного общества”, хотя при этом признается, что “доминантные черты этого характера в свою очередь становятся созидательными силами, формирующими и социальный процесс”. Таким образом, разговор, по существу, ведется о замкнутом на самом себе процессе, лишенном поддающегося содержательному истолкованию “начала”, о явлении, фактически порождающем самого себя: оказывается, что идеология и культура как продукты социального процесса возникают из некоего *социального характера*, который сам оказывается порожденным *образом жизни данного общества*. Недовольственность изложенным подходом позволяет мне, пересфразируя известное высказывание Ф.Энгельса, относившееся к Л.Фейербаху, сказать, что, идя “вперед”, я продвигаюсь курсом, условно говоря, параллельным тому, которого придерживается только что процитированный Э.Фромм, но “восходя” к гипотетическим истокам рассматриваемой проблемы, я считаю социологическую ее интерпретацию неполной и недостаточной.

В настоящей работе я придерживаюсь довольно распространенной точки зрения, в соответствии с которой наука и религия (а точнее религиозный культ) ведут свое происхождение от неких общих для них обеих, но далско не с полной отчетливостью представляемых современным научным знанием корней. Иными словами, я в целом согласен с мыслью о том, что “тот строй идей, который приводит к колдовству, фетишизму и всяким грубым су-

евериям, с одинаковым правом может быть назван как примитивной религией, так и примитивной наукой. Спор опять идет только о словах; и наше знание об этих ранних стадиях развития мысли и чувства так смутно и неполно, что продолжение этого спора все равно ни к чему бы нас не привело”¹⁰. Поэтому синкретическое сознание, а, может быть, точнее было бы сказать *прасознание*, древнейшего человека я рассматриваю как, по большому счету, непостижимое для нас и существенно от нашего отличающееся целостное духовное образование, в котором, рассуждая гипотетически, можно было бы обнаружить разнообразные, пребывающие, условно говоря, в диффузном состоянии и ныне уже достаточно хорошо нам известные его составляющие, в том числе и те, которые имеют непосредственное отношение к интересующей нас проблеме, а именно религиозное, мифическое¹¹ и познавательное начала, или компоненты, этого сознания.

Следует учитывать, что наука и религия возникают в своих практически исключительно *эзотерических*, во многом “замешанных” на магии и, как уже было сказано, вряд ли существенным образом отличающихся друг от друга формах. Разделение их происходит лишь значительно позже. И хотя причины этого процесса также далеко не до конца изучены, “этнология в наши дни все более убедительно показывает, что в основе общественной жизни на архаических (но, как мне представляется, не только на архаических. — К.А.) стадиях культуры лежало антитетическое и антагонистическое устройство самого общества, что весь мыслительный мир такого общества организован по противоположностям этой дуалистической структуры”¹², а это в результате и порождало если не бесконечный, то очень длительный процесс внутренней дифференциации, расщепления, раздробления самых различных явлений и образований, возникавших в результате накопления обществом и человеком как практического, так и духовного опыта. Поэтому те характерные черты, которые стали основанием для проникновения в религию “фермента омассовления”, могли проявиться лишь постепенно, на протяжении достаточно длительного времени функционирования и развития ее в качестве социокультурного феномена.

Сказанное позволяет перейти к перечислению тех общих для религии и науки черт, которые, с моей точки зрения, способствуют проникновению в каждый из этих феноменов “фермента омассовления”¹³ или же попросту содержат в себе этот “фермент” изначально.

Во-первых, следует отметить, что “для раннего человека что-то мочь или сметь означало власть, а что-то знать — магическую власть. В сущности говоря, для него всякое отдельное знание есть

священное сведение, тайное и чудотворное знание. Ибо для него всякое знание находится в прямой связи с самим миропорядком”¹⁴. Поэтому властью первоначально могла обладать только располагающая этим знанием, в количественном отношении крайне ограниченная и отличающаяся *эзотерическим* характером общность, которую мы условно, но небезосновательно, вправе назвать *духовной элитой* древнего общества. Однако, как известно, элита, а точнее элита, мечтающая о власти, не может существовать *вне* и *без* массы: великому инквизитору и его ближайшему окружению *нужны толпы* покорных, страждущих и, главное, постоянно нуждающихся в них индивидов. Обладание же *тайным* знанием, доступным лишь немногим умением *разгадывать* поражающие воображение рядового обывателя (а обыватели, конечно же, существовали уже и в древнем обществе!) *загадки* давало немалую власть над массой¹⁵ и, таким образом, — хотя и опосредованно — способствовало успешному подчинению этой власти постоянно увеличивающейся в количественном отношении массы, которую, как мы знаем, нужно было не только и не столько держать в повиновении силой, сколько *кормить и развлекать*, сохраняя при этом в ней готовность (и по возможности усиливая последнюю) покориться *тайне, власти и авторитету*. Иными словами, элита, или, точнее, именно имеющийся в виду тип элиты, самим своим существованием и укреплением собственных позиций фактически всегда способствовала расширению противоположного ей социального полюса, воплощая тем самым в жизнь “заветы” великого инквизитора.

Справедливости ради следует сказать, что начиная примерно с XVII — XVIII вв., т.е. со времени бурного развития капиталистических отношений, эта оппозиция стала приобретать несколько иной, все более и более размытый, характер. Это-то обстоятельство и позволило Й.Хейзинга признать, что “среди представителей *каждого класса* есть масса и избранное меньшинство. В наше время даже в избранных группах преобладают люди-“массы””¹⁶. Свидетелями процесса дальнейшего разрушения казавшихся некогда достаточно прочными социальных границ, процесса утраты гипотетической демаркационной линией, пролегавшей между поклонниками высокой культуры и потребителями культуры массовой, той определенности, которая признавалась за ней еще в сравнительно недавнем прошлом, мы в настоящее время и являемся¹⁷.

Хотя, как в более, так и в менее отдаленном прошлом, ответы далеко не на все загадки становились достоянием широких масс, поскольку всегда существовали и *устойчиво эзотерические группы*, надолго или даже постоянно сохранявшие свою герметичность (вспомним хотя бы пифагорейцев или масонов) и ни за что не от-

дававшие ключей к известным только им тайнам людям непосвященным, во все времена появлялось множество постепенно “разгерметизировавшихся” сообществ. Именно они и привлекали к себе внимание масс теми самыми *тайной, чудом и авторитетом*, о которых говорил великий инквизитор, а также столь соблазнительными обещаниями научить отгадывать хотя бы некоторые из еще недавно известных только ограниченному кругу людей загадок. Иными словами, привлекали они к себе порождаемой ими и культивировавшейся в них смесью религиозного духа и “наукоподобного аромата”. Массы всегда охотно тянулись пополнять ряды подобных сообществ — сперва преимущественно религиозных, а в наши дни уже и полунаучных, о чем речь пойдет ниже.

Специально “подогреваемое” стремление массы к раскрытию (действительному или ложному, реальному или воображаемому — неважно, зато обязательно безотлагательному и “окончательному”) самых различных тайн (приспосабливаемых, как это можно предположить, к сугубо практическим целям, которые преследовал стремившийся сохранить и усилить свою в значительной степени мистическую власть обладатель эзотерического знания, и сознательно облакаемых им в форму, внешне привлекательную и производящую сильное впечатление на непосвященных, но при этом упрощающую суть этих, в конечном итоге во многом утрачивавших свою таинственность, тайн ради того, чтобы сделать их доступными массе, для “потребления” которой они, собственно, и были предназначены) в условиях отсутствия как теоретической, так и эмпирической науки, и превращалось для древнего человека в своего рода развлечение — в *разгадывание загадок*. А это, в свою очередь, вводило в деятельность нашего дальнего предка *игровое начало*, поскольку “человеческая игра во всех своих высших проявлениях, когда она что-то *означает* или что-то *знаменует*, находит себе место в сфере праздника и культа, в сфере священного”¹⁸. Тот факт, что *игра* в обоих этих случаях — и в религии, и в науке — несет в себе *совершенно определенные значения* и в ряду других, также обладающих известной значимостью, компонентов и выполняет определяющую для дальнейшего развития этих феноменов роль, достаточно очевиден и довольно убедительно обоснован И.Хёйзинга в его фундаментальном труде “*Homo ludens*”. Естественно, что наиболее явно эта роль выражена в культе, в обряде, и мы можем “принять как данность сущностное и изначальное тождество игры и ритуала и тем самым признать святилище, по сути дела, игровым пространством...”¹⁹. А отсюда уже можно сделать вывод о том, что все действия, совершаемые в этом пространстве, обретают особый — игровой — характер и что подобного

рода “действие остается игрой, даже когда имеют место кровавые ритуалы и состязания”²⁰.

Следовательно, по самой своей сути обряд, ритуал или, более широко, “культ приравнивается к игре” и представляет собой “изображение, предъявление, драматическое представление, воплощение в образах, замещающее претворение”²¹. Игра же в случае своего успешного развития требует массы, а в своем пределе — формирует множество “человеков-массы”, для которых она становится суррогатом жизни, способом забыться, *отвлечься* и, конечно же, *развлечься*. Своеобразно преломляется игровое начало в сфере науки, где оно, на мой взгляд, выражается в осуществлении самых различных (но подчеркнуто адекватных) действий по заранее принятым правилам (к этому вопросу я вернусь чуть ниже). *Нарушительно* же *конвенции* нередко грозило всеобщее осуждение вплоть до отлучения от научного сообщества. Отдельно останавливаться на том, насколько важную роль выполняет игровое начало в массовой культуре, на мой взгляд, нет никакой необходимости.

Поддерживая в целом точку зрения Хейзинга, я все же не могу согласиться с тем, что “игровой элемент в целом отступает по мере развития культуры на задний план” и что “культура становится все более и более серьезной и отводит игре только побочную роль”²². В небольшой по своим масштабам работе трудно дать развернутую систему доказательств в подтверждение противоположной позиции. В то же время одни лишь ссылки на народную культуру средневековья и Возрождения, которая столь блестяще была проанализирована М.Бахтиным, на исследования смеховой культуры древней Руси, проведенные Д.Лихачевым и А.Панченко, на особенности обретенного такую власть над умами наших современников постмодернизма, присутствие игрового начала в котором, пожалуй, никем не оспаривается, наконец, на отдельные факты из жизни — и прежде всего, пожалуй, жизни политической — современных государств и, конечно же, не в последнюю очередь России, когда различного рода акции *разыгрываются* в полном смысле этого слова, и т.п. представляются, на мой взгляд, вполне достаточными, чтобы хотя бы поставить под сомнение мысль о том, что “религия, наука, война и политика в высокоорганизованных обществах, по всей видимости, малопомалу теряют точки соприкосновения с игрой, которые на ранних стадиях культуры у них имелись, как это совершенно очевидно, в столь большой мере...”²³. Можно смело предположить, что обсуждаемый процесс в иные исторические периоды вовсе не шел на убыль, а развивался по нарастающей и что даже в клубке причин, послуживших развязке имевших место в последние годы военных конфликтов и их кровавому развитию, далеко не последняя роль при-

надлежала *игровому началу*. И, вероятно, перефразируя только что процитированного Хейзинга, можно предположить, что *действие нередко остается игрой, даже когда имеют место кровавые заговоры и сражения*²⁴. Если же обратиться к далекому прошлому, то уже очевидная и исключительная зрелищность (но возможно, что и искусственность, подражательность, театральность и т.п.) древнеримской действительности — повседневности! — заставляет самого автора теории игры признавать, что “в преобладающем сакральном характере древнеримского общества заключено его глубоко игровое качество”²⁵. А ведь подобное признание, по существу, опровергает мысль об ослаблении “игрового фактора” в ходе исторического развития — в данном случае в римской культуре, сопоставляемой в этом отношении с древнегреческой (или же, предположение о чем также выглядит вполне обоснованным, с древнекитайской).

С моей точки зрения, следует различать *спонтанное*, “исходное” и неподдельно *искреннее* игровое начало — настроение, которое, как можно предположить, господствует на самых ранних и более поздних этапах развития человеческого общества, в том числе и в древней Греции, ярко заявляет о себе в народной культуре средневековья и Возрождения, и некую *формальную* близость и склонность к игре — “деланную”, *искусственную*, нередко просто рассудочную, со все большей отчетливостью обнаруживающую себя в позднейшие исторические эпохи. Таким образом, само по себе игровое начало отнюдь не исчезает, но приобретает некие, если можно так сказать, “барочные” или даже “маньеристские” формы, балансируя порой на трудно уловимой грани, за которой ему уже в принципе не остается места или, точнее, происходит его перерождение. Происходит же все описанное, естественно, не просто в игре, а в жизни общества в целом. Как представляется, подобное развитие событий позволяет говорить об игровом начале как о мощном импульсе, подталкивающим общество в объятия “массовой культуры”, и именно поэтому “игровой элемент Римского государства наиболее ярко предстает в лозунге “Panem et circenses” (“Хлеба и зрелищ”) как выражении того, чего требовал народ от государства. <...> Римская публика не могла жить без игр. Для нее они были такой же основой существования, как и хлеб”²⁶. На мой взгляд, в дальнейшем эта ситуация неоднократно повторялась в человеческой (конечно же, в контексте данных рассуждений — прежде всего в европейской) истории. В конце концов те же самые требования (только, возможно, в ином порядке изложенные, а точнее с явным акцентом на втором из них) были выдвинуты уже в новое время и стали звучать все более настойчиво в наши дни, когда XX век уже завершил свой безумный бег.

В-третьих, как в самой науке, так и в религии изначально заложено стремление к выходу на самые *широкие слои населения*, и в достижении этих своих целей они — во всяком случае некоторые из наук и некоторые из религиозных учений, — хотя и в неодинаковой степени и лишь на определенном этапе своего развития (распространения), способны пренебрегать и расовыми, и этническими, и культурными, и какими-нибудь иного рода различиями, стремясь к максимальной “экспансии”, к предельному охвату, если не к подчинению себе, доступных им территорий, населенных потенциальными адептами данной разновидности теоретического учения или религиозного вероисповедания. И следует считать вполне естественным тот факт, что, начав свое бытование в качестве эзотерических и поддерживаемых соответствующими социальными институтами учений, как религия, так и наука в достаточно скором времени порождают формы противоположные — *экзотерические и массовые*.

Характерной особенностью и приводным механизмом этого процесса является то обстоятельство, что каждое из анализируемых явлений со временем получает своего, условно говоря, “посредника”²⁷, с помощью которого, собственно, и происходит интересующее нас превращение, омассовление: фактически именно с этой целью наука обращается к *технике*, которая по самой своей сути не может существовать в эзотерической форме и которая, с одной стороны, требует для своего становления и развития (распространения) привлечения самых широких народных масс (трудящихся), а с другой — результатами своего развития и функционирования обращена к *массовому потребителю* (покупателю, посетителю, пользователю). Религия же в качестве “посредника” использует *культ* (вероучение, обряд), приобщение к которому и воздействие с помощью которого имеет своей целью (естественно, не исключительной, а лишь “и в том числе”) достижение предельно возможной массовости в деле рекрутирования адептов данного религиозного учения. Таким образом, можно сделать вывод о том, что *уже в самих науке и религии заложены как некая “подсознательная” ориентация на массовость, так и вполне сознательно проявляемое стремление к созданию специфического и эффективно действующего “посредника”, задачей которого было бы реальное воплощение присущих им потенций*.

Совершенно очевидно, что максимально возможный охват населения региона, страны, планеты является одной из важнейших задач и массовой культуры, голубой мечтой ее апологетов, лидеров, производителей. Однако в результате подобной экспансии в той или иной мере происходит стирание национальных и культур-

ных различий, утрата связей с корнями своей национальной культуры, обезличивание, что, безусловно, не может быть целью, поставленной высокой культурой, вызывает, к примеру, процессы американизации, так называемой вестернизации, денационализации духовной жизни европейских стран, в том числе и России, и прекрасно вписывается в обретающую все более грандиозные масштабы глобализацию.

Со всем этим тесно связана еще одна общая и даже необходимая для всех трех обсуждаемых феноменов черта: принципиальная, хотя и отличающаяся в каждом конкретном случае спецификой средств, способов и форм, *деиндивидуализация*. Так, вероятно, нет необходимости доказывать, что субъективное начало, субъективизм в целом представляют собой огромную угрозу для научного процесса, девизом которого всегда был призыв к объективности. Своеобразная ситуация складывается и в различных религиях, адепты которых в той или иной форме должны подавлять в себе все индивидуальное и стремиться к обретению черт, предписанных символом веры, заповедями, нормами, принятыми в данном вероучении, что наиболее ярко проявляется в фигурах персонажей, отнесенных в рамках данной конфессии к лику святых, и подтверждается примерами из иконописи или христианских жизнеописаний, которые могут совпадать друг с другом даже текстуально, поскольку своей канонизацией святые обязаны в первую очередь свосму “соответствию” заранее (свыше) заданным идеалам. Благодаря этому в их житиях в первую очередь фиксируются не существовавшие между ними различия, но именно те черты, которые делают их похожими друг на друга и формируют некий собирательный образ праведника и страстотерпца.

Специальный разговор о той исключительной роли, которую играет тенденция к деиндивидуализации в пространстве масскультуры, о чем уже было немного сказано, представляется в данном случае излишним. В том же факте, что наука все-таки связана для нас не только с перечнем открытий, формулировками законов, определениями, формулами и теоремами, но и с именами гениальных ее представителей и что в истории религии наше пристальное внимание привлекают не только вероучительные нормы и конкретные факты и события, но и такие фигуры, как Моисей, Зороастр, Будда, Мухаммад, Франциск Ассизский или Сергей Радонежский, следует видеть доказательство неотъемлемой принадлежности науки и религии к культуре как предельно внутренне богатому синкретическому феномену и дополнительные подтверждения, с одной стороны, принципиальной неуничтожимости индивидуального начала, даже при условии пребывания его в явно неблагоприят-

ных для самореализации условиях, а с другой — определяющей роли личности в процессе развития культуры во всей ее целостности.

В-пятых, и наука, и религия оперируют специфическими формами мышления и действия, в которых с необходимостью присутствуют как созидательное, так и разрушительное начала. Любая “новорожденная” научная теория вынуждена опровергать и отрицать (следовательно, в определенной степени *разрушать*) уже совершенное, сотворенное или высказанное в прошлом точно так же, как любая религия, приходящая на смену старой, требует забвения и отказа от иных, прежних, богов в пользу предлагаемых или предлагаемого сию, что — хотим мы этого или не хотим — также носит в известной степени разрушительный характер²⁸. Подобный подход, решительное неприятие всего, связанного с *иным* религиозным прошлым лежит в основе процесса распространения и самоутверждения любого *нового* религиозного учения. Достаточно вспомнить такие высказывания, как “всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь” (Мф, 3 : 10), “предоставь мертвым погребать своих мертвецов” (Мф., 8 : 22), “Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч” (Мф., 10 : 34), “Огонь пришел Я низвести на землю, и так желал бы, чтобы он возгорелся!” (Лк., 12 : 49), “Думаете ли вы, что Я пришел дать мир земле? Нет, говорю вам, но разделение” (Лк., 12 : 51) и многие другие. Естественно, все приведенные (и не приведенные) цитаты из Евангелия могут быть различным образом истолкованы и переиначены, однако истолковать и объяснить можно все на свете, тем более когда толкователь умел и соответствующим образом подготовлен, а слушатель очень уж хочет, чтобы его убедили и *успокоили*.

Вся человеческая история изобилует доказательствами того, что “стремление к жизни и тяга к разрушению не являются взаимно независимыми факторами, а связаны обратной зависимостью”²⁹. И естественно, что взаимодействие этих тенденций может приносить самые разные плоды и результаты. В связи же с темой настоящей работы можно предположить, что новозаветные требования *оставить отца и мать своих*, которые поклонялись *другим*, чтимым ими богам и идолам и стремились сохранить верность *иным* религиозным (но шире — духовным, культурным, традиционным) нормам и идеалам, или же призывы, подобные тем, которые раздавались на Руси в конце X в. и в которых предлагалось *головы рубить родным богам*, способствуют созданию благоприятной почвы для успешного распространения массовой культуры, для забвения культуры высокой и утраты “человеком-массы” хотя бы относительно устойчивой духовной опоры, каковую может дать

только приобщенность к традиционным, “вечным” ценностям. Кроме того, следует иметь в виду, что разрушение далеко не всегда столь уж легко отличить от созидания: обмануть могут как стихийно возникающие внешние эффекты, так и сознательно используемый и в большей или меньшей степени искусно изготовленный камуфляж. Вероятно, поэтому разрушительное начало, в той или иной мере всегда, с моей точки зрения, присутствующее в масскульте, не так — или не для всех — очевидно, но от этого последствия его воздействия — на культуру в целом, на различные ее сферы, на общество и на отдельного его представителя, на чувства и на разум, на характер принятой как на общественном, так и на индивидуальном уровне, системы ценностей и т.д. — не становятся менее значимым и результативным.

Следует оговориться, что я отнюдь не настаиваю на абсолютной разрушительности масскульта, что в данном случае я хочу обратить внимание на сам факт такого рода воздействия и что прежде всего я имею в виду чреватую печальными последствиями интенсивность последнего, а также становящееся все более распространенным ограничение получаемых индивидом художественных (квазихудожественных, антихудожественных) впечатлений лишь теми, которые вызваны восприятием продукции массовой культуры. В связи со сказанным для меня становится очевидным, что последняя никак не может играть, как полагают многие, роль “художественной проповеди” и что чрезмерное и исключительное ее потребление способно лишь отвлечь индивида от каких бы то ни было попыток установления контактов с культурой высокой.

В-шестых, общей для религии и науки чертой мне представляется их в целом *оптимистическая* настроенность, проявляющаяся, естественно, в соответствующих — “религиозных” и “научных” формах. Наука просто не может не исповедовать оптимизма по самой своей сути, хотя она нередко бывает подвержена сомнениям и колебаниям: “именно здесь находим мы в одно и то же время очевидный бесперебойный прогресс и глубокое кризисное состояние, а вместе с тем непоколебимую уверенность, что поступательное движение по этому пути неизбежно и сулит благоденствие людям”³⁰. Что же касается религии, то в этой области даже апокалиптические картины должны оставлять в душе верующего место оптимистической надежды на включение его, например, в число тех 144 000 праведников, которые будут избавлены от мук в геенне огненной. Оптимистическую нотку вынужден был привнести в свое достаточно далекое от оптимизма учение даже столь суровый, если не жестокий, человек, как Ж.Кальвин. К сказанному можно добавить, что оптимистическая настроенность тем в боль-

шей степени усиливается, чем дальше во времени мы удаляемся от Ветхого завета, с которым, как известно, очень тесно связаны в целом не слишком жизнеутверждающие образы “Откровения Иоанна Богослова”.

Оптимизмом в высшей степени пронизана и массовая культура, которая и должна — обязана! — вселить и развлекать уставшего от монотонности повседневной жизни “человеска-массы”, не способного развлечься и отвлечься, используя для этого только свои собственные силы и возможности. Без happy end’a и без слез радости и умиления массовая культура не может оставаться массовой³¹. Но когда во всем обществе (с моей точки зрения, то же самое должно быть отнесено и к отдельному индивиду) не остается места *здоровому* скептицизму, пытливому сомнению и даже — хотя бы в гомеопатических дозах — пессимизму, грусти и *печали*, в которой, как известно, *много мудрости*, то можно с уверенностью сказать, что это общество утратило либо в скором времени утратит необходимую *остойчивость* и что оно вряд ли долго продержится на плаву, не говоря уже о его успешном продвижении “вперед”.

В-седьмых, в основе как науки, так и религии лежит (о чем уже было немного сказано) некая *конвенция*: с одной стороны, это гипотезированные и принятые в качестве исходных — нередко и рассматриваемых в качестве аксиоматических — теоретические положения, а с другой — тот или иной *символ веры*. Безупречность ни первых, ни второго не могут быть доказаны рациональным способом и окончательно либо подтверждены экспериментально и наглядно, а должны быть приняты на веру теми, кто проявляет специальный интерес именно к данной сфере культуры. Они признаны в качестве исходных и в целом не подлежащих корректировке: как в науке, так и в религии (естественно, в значительно большей степени и более решительным и “откровенным” образом в последней) с необходимостью выдвигается требование неспоклонной убежденности в занятой позиции и практически полного изгнания какого бы то ни было сомнения. Ведь именно уверенность в том, что либо не может быть по-иному, либо данное явление вообще невозможно, так часто, с одной стороны, тормозила и продолжает временами тормозить развитие мировой науки, а с другой — разжигает ненависть по отношению к иноверцам. Но разве не *нетерпимость*, хотя и в других формах и, вероятнее всего, бессознательно, нередко культивируется массовой культурой, в которой не случайно появляются свои идолы, “иконы” и, соответственно, фанаты и бездумные, но на все готовые ради защиты подчинившего себе их волю “авторитета”, подражатели? Нет смысла специально доказывать, насколько массовая культура, оптимистичная, доступная и “конечная”, спо-

собствует уверенности индивида в себе, в своих силах, своих знаниях, убивает в нем способность сомневаться и так часто превращает его в “фана” — является ли предметом его поклонения очередная звезда шоу-индустрии, тот или иной музыкальный стиль, с блеском побеждающий своих соперников спортсменов или даже целая спортивная команда, окруженная ореолом славы.

В-восьмых, и наука, и религия должны “зарабатывать” средства для своего существования. Если мы “вынесем за скобки” ту предпринимательскую деятельность, которая, с одной стороны, была “поручена” фундаментальной наукой науке прикладной (а произошло это лишь на достаточно позднем этапе развития первой), с другой же стороны, осуществлялась церковью на протяжении практически всей истории ее существования (сбор подаяний и выпрашивание милостыни, продажа индульгенций, симония, эксплуатация земельных угодий и обрабатывающих их крестьян, организация разного рода мелких производств и т.п.), то мы увидим, что в условиях рыночной экономики как “чистая”, фундаментальная наука, так и церковь вынуждены прибегать, по сути дела, к маркетинговым приемам, чтобы обеспечить свое существование и тем более развитие, т.е. существование безбедное, хотя, опять-таки, как у науки (меценатство), так и у религии (добровольные пожертвования прихожан, собственное хозяйство) практически всегда существовали какие-то, пусть ненадежные и непостоянные, но нередко существенные (особенно в случае с религией) источники доходов. В условиях же ужесточения и большей регламентации экономической жизни общества для благополучного существования как науки, так и религии важную роль начинают играть, к примеру, те мероприятия, которые в деловом мире получили название *promotion*, которые проводятся исключительно из соображений рекламы и с конечной целью обретения и умножения материальных ресурсов. Для того, чтобы получить грант или стипендию на проведение исследований, чтобы убедить обладающих или распоряжающихся большими средствами людей предоставить помощь тому или иному храму или приходу, необходимо проведение хорошо организованной и продуманной *рекламной кампании*; нужно не столько *знать* (наука) и *верить* (религия), сколько *уметь подать товар лицом*, найти нужные формы, слова и аргументы, которые оказали бы соответствующее влияние на тех, кто распоряжается заветными фондами. Ради привлечения к себе внимания как наука, так и религия все чаще прибегают к услугам рекламы, и вот уже огромные рекламные щиты и красочные афишки, которые расклеены в вагонах метро и на которых даже указаны телефоны и адреса электронной почты, убеждают нас в том, что уче-

ние Иисуса Христа истинно. В результате и наука, и церковь, хотя они этого или не хотят, должны преклониться перед неким *авторитетом*, даже если при этом они делают вид, что не замечают сути происходящего.

Кроме того, условиями, обеспечивающими режим наибольшего благоприятствования для омассовления науки и религии, становятся многообразные цивилизационные процессы, касающиеся, с одной стороны, решения проблемы свободы совести (либеральная демократия), а с другой — развития науки и техники (технический прогресс), все в большей степени обеспечивающие удовлетворение разнообразных потребностей людей. В то же время они вносят свой значительный вклад в процесс омассовления общества³². И, как видно, следует признать, что в обществе произошло немало изменений после публикации работ Х.Ортега-и-Гасета, с уверенностью и даже некоторым высокомерием заявлявшего о том, что, например, “философия не нуждается ни в покровительстве, ни в благодетельности, ни в симпатии масс. Философия гордится своей абсолютной практической бесполезностью, благодаря которой она освобождается от любой опеки среднего человека...”³³ и в значительной степени дистанцируется от процесса омассовления общества, рассматривая и изучая его как бы извне, со стороны. Однако совершенно очевидно, что, для того чтобы иметь возможность “рассматривать извне и со стороны” те или иные явления, философу необходимы материальные средства, в поисках которых он также обращается к “авторитету” или, в лучшем случае, к меценату. Кроме того, в начале третьего тысячелетия от рождения Христова трудно говорить о непорочности философии, если вспомнить о тех многочисленных ситуациях, когда она становилась служанкой богословия, политики (вспомним всего полвека назад проводившиеся службы в православных храмах во здравие Иосифа Виссарионовича!) и идеологии, направленных на интеллектуальную обработку все тех же “человеков-массы”.

Наконец, завершая перечень черт, сближающих науку и религию, нельзя не согласиться с тем, что “во многих умах “Наука” занимает место религии; человек науки постигает “законы природы”, как объективные реальности, вызывающие в нем благоговейные чувства”³⁴. “Обожествление” науки, как это ни покажется на первый взгляд странным, во многом связано с исключительно широким распространением позитивистских настроений, начавшимся еще в XIX в. и успешно продолжавшемся в веке XX. В соответствии с этими настроениями, вердикт, вынесенный наукой, признавался чуть ли не истиной в последней инстанции. Как на обычном уровне, так и в среде естествоиспытателей усилилась *вера*

в возможность познания любых тайн, присущих всему мирозданию, в применимость, условно говоря, алгебры для осмысления тончайших движений души и сложнейших процессов, происходящих в духовной жизни общества и отдельного индивида. А ведь именно подобного рода взгляды легко распространяются среди “человеков-массы” и способствуют развитию у них самоуверенности и самодостаточности, в то время как мало-мальски критически настроенная личность обязана понимать, что “мир гораздо многостороннее, чем это может допустить какая-нибудь секта, хотя бы даже секта ученых”³⁵.

Религия и массовая культура

1

Естественно, что помимо черт, общих и для религии, и для науки в целом, как одной, так и другой из них присущи также некие индивидуальные особенности, отличающие их друг от друга, но со своей стороны также способствующие постепенно происходящей “диффузии” их с массовой культурой. Начиная этот краткий обзор с религии, напомним, что она обращается прежде всего не к разуму, а к чувствам человека, во всяком случае, так сй “положено” по ее статусу. Приписываемое Тертуллиану высказывание “Credo quia absurdum est” фактически призывает и даже обязывает верующего отказаться от рассудочного рассмотрения и рационального анализа религиозных догматов. Естественно, что в способах и самом характере реализации приведенной формулы огромное значение имеет интеллектуальный уровень верующего. Однако я сейчас как раз и веду разговор в первую очередь о “человеке-массы”, об индивидах, которые в целом не поднимаются выше среднего уровня духовного развития и которые, как это можно с достаточной долей уверенности предположить, составляют немалый процент среди людей верующих или называющих себя таковыми.

Соглашаясь с тем, что без соответствующего эмоционального переживания религиозная вера немыслима в принципе, я в то же время вынужден признать и тот факт, что в “нашем обществе эмоции вообще подавлены” и что “в наши дни идеал состоит как раз в том, чтобы жить и мыслить без эмоций. “Эмоциональность” стала синонимом неуравновешенности или душевного нездоровья”³⁶. На мой взгляд, за время, прошедшее после того, как эти слова были написаны, ситуация если и изменилась, то отнюдь не в сторону усиления эмоциональной насыщенности нашего повседневного быта³⁷. Поэтому не удивительно, что мы становимся свидетелями усиления рационального отношения к религии (хотя на-

чало этого процесса следует искать, вероятнее всего, в том же самом XVIII веке, веке европейского Просвещения, а может, уже и в том историческом периоде, который связан с развитием схоластической мысли) и опирающегося на, по существу, исключительно рассудочные причины обращения к последней. Кроме того, следует отметить, что нередко эти обращения оказываются обусловленными либо возникшим в обществе неким подобием *моды на религиозность* (что характерно, например, для нынешней, постсоветской России), либо своеобразным расчетом, в основе которого лежат в достаточной степени примитивные корыстные соображения или, говоря мягче, личная заинтересованность так называемого верующего в обеспечении для себя “благополучия” в загробной жизни — если таковая, паче чаяния, все же существует.

Усилению значения этих двух обстоятельств способствует появление все большего числа проповедников-миссионеров, пытающихся рскрутировать “заблудших” в ряды сторонников представляемых ими, чаще всего сектантских, учений и преимущественно на рассудочном уровне объясняющих потенциальным прослушателям необходимость обращения к вере, и причем обращения посредством именно ими предлагаемого способа. При этом упор главным образом делается на том, что вновь обращенным “за это воздастся” либо в более или менее отдаленном будущем, либо в посмертном существовании. И подобные проповеди пользуются немалым успехом, поскольку они обращены прежде всего к тем людям, которым очень уж хочется найти надежное средство для успокоения своей собственной совести и для выгодного вложения “под проценты” своих земных действий.

К описанной ситуации непосредственное отношение имеет мысль, высказанная в свое время Ф.Д.Шлейермахером: “Божество не может манить нас к нравственности; ибо всякая внешняя приманка, будь то надежда или какой бы то ни было страх, есть нечто чуждое, следуя чему в области нравственности, мы не свободны, т.е. безнравственны...”³⁸. Поэтому для религиозной проповеди нет ничего страшнее, чем превратиться в многословное и логически непротиворечивое, чисто рассудочное толкование, построенное по типу объяснения геометрической теоремы, даже если оно и оформлено в стиле театрализованного представления или, условно говоря, “миссионерского шоу”. “...Нет чувства, которое не было бы религиозным, — или же оно свидетельствует о болезненном, поврежденном состоянии жизни.., — с характерной для религиозного проповедника абсолютизацией считал сам Шлейермахер, делая, однако, при этом очень важный для нашей темы вывод: — Отсюда само собой следует, что, напротив, понятия и принципы,

все без исключения, сами по себе чужды религии... Ибо если они должны иметь значение, то они принадлежат к познанию, а что принадлежит к последнему, то уже лежит в иной, не религиозной области жизни". И поэтому "не безнравственные люди более всего препятствуют процветанию религии, как это обыкновенно думают; их стремления и действия противоположны не этой, а совсем иной силе. Но рассудительные и практичные люди нашего времени (и нашего тоже! — *К.А.*) — вот кто при современном состоянии мира суть враги религии, и их большой перевес есть причина, почему она играет столь скудную и незначительную роль"³⁹. К сожалению, та роль, которую выполняла религия в XX веке, не стала более значительной и менее скудной.

Имея в виду современное общество, можно говорить о двух наиболее важных сферах, в которых церковь стремится проявить свою значимость, причем в обоих случаях делает это, если можно так сказать, в подчеркнуто рассудочном плане. Во-первых, это та сторона жизни социума, к которой принадлежат разнообразные формы официального представительства. Вторгаясь в данную сферу, церковь нарушает тем самым ту разграничительную линию, которая принципиально отделяет ее от всего профанного; она фактически превращается в инструмент политики и идеологии или же сама через своих достаточно высокопоставленных представителей включается в политическую деятельность, в борьбу идеологий, забывая о том, что "кесарево кесарю, а Божие Богу". И так было всегда: недаром термин "цезарепапизм" имеет давнюю историю. Во-вторых, это сфера обыденной жизни — той повседневности, в которой столь часто проявляются как фанатическая непримиримость к тому, что не соответствует вкусам и убеждениям индивидов, эту непримиримость проявляющих, так и безразличное хладнокровие по отношению ко всему происходящему вокруг (замечу, что как одна позиция, так и другая в одинаковой степени, хотя и по разным причинам, разрушительны для подлинно религиозной веры).

Критика церкви и распространяемых ею учений за их излишнюю рассудочность раздавалась нередко и в прошлом: "Ведь что такое эти системы вероучения, рассматриваемые сами по себе, как не искусственные создания счисляющего рассудка, в которых каждая отдельная черта имеет смысл лишь во взаимном ограничении? — писал Шлейермахер, — ...Если вы сосредоточились лишь на религиозных догматах и мнениях, то вы еще совсем не знаете самой религии..."⁴⁰. Именно с отмеченным обстоятельством, на мой взгляд, связано то, что посещение церкви нередко превращается в пустую, но обязательную для добропорядочного члена современного общества обязанность, выполнение или невыполнение кото-

рой значит гораздо больше, чем наличие или отсутствие у него способности на самом деле испытывать религиозное чувство. Парадоксально, что эта ситуация оказывается характерной как для общества, в котором все еще значительную роль играет соблюдение внешних норм поведения и сохраняет свою моральную силу общественное мнение, так и для той социальной среды, в которой последнее, по сути, не функционирует в качестве “рычага” социального действия.

В то же время фактически имеющая место взаимная изолированность эмоций и мыслей в сфере “религиозной практики” облегчает “ловцам человек” обращать в свою веру, по существу, в духовном плане не подготовленных к этому обращению людей, которые зачастую ищут в религии лишь спасения от личных неудач и одиночества или восполнения того эмоционального голода, который они, возможно, лишь на подсознательном уровне, испытывают в повседневной жизни. На мой взгляд, таким образом создаются идеальные условия для формирования не верующего, не бескорыстно преданного последователя того или иного религиозного учения, но либо достаточно практичного человека, как бы заключающего деловое соглашение с церковью, если не с Богом (ты — мне, я — тебе), либо религиозного фанатика и сектанта, который просто не способен ни на испытание, ни на выражение уже упоминавшихся “умных эмоций”. Но ведь одной из главных причин обращения к массовой культуре также зачастую является рационально не осознаваемая потребность в “эмоциональном допинге”, что обусловлено присущими ей компенсаторной и рекреационной функциями.

Особую роль в омассовлении религии играют различные предметы, используемые в обрядах, ритуалах и соответствующие важнейшим догматам и принципам, принятым в данном вероучении. В христианстве такую роль выполняют, к примеру, иконы, представляющие собой (особенно в православии) важнейшее средство воздействия на верующего и занимающие особое место в распространении религиозных идей и сюжетов. Не останавливаясь на не поддающемся, как видно, однозначному решению вопросе о том, насколько иконы вообще соответствуют духу христианского культа, как мы знаем, не отрекающегося от соответствующей ветхозаветной заповеди, не вспоминая о сложно складывавшихся в средние века (а также и значительно позже) отношениях между иконоборцами и иконофилами, мы можем со всей уверенностью признать исключительность роли живописи вообще и иконописного лика, в частности, в религиозном просвещении верующего, в успешном содействии рекрутированию в христианство прозелитов, чуть ли не на всем протяжении истории последнего. Как известно,

в средневековой Европе, в условиях массовой неграмотности населения храмовая живопись во всех своих вариантах выполняла роль Библии в картинках и позволяла неграмотным посетителям церквей получать самые общие представления о содержании (но вряд ли — о глубинной сущности) привлекавшего их вероучения.

2

В связи с этим возникает сложнейший вопрос о том, насколько художественный уровень церковной живописи, иконописи, а также, естественно, и музыки, поэзии, декоративного искусства, скульптуры, архитектуры значимы для результативности обращения в христианство, для привлечения к нему людей, для формирования у обращенных подлинно религиозных чувств и представлений. Так, по мысли Шлейермахера, “если верно, что существуют внезапные обращения, поводы, под влиянием которых человеку, менее всего думавшему о возвышении над конечным, в одно мгновение через непосредственное внутреннее просветление открывается понимание бесконечного и покоряет его во всем своем величии, — то я думаю, что более, чем что-либо иное, способно совершить это чудо созерцание великих и возвышенных произведений искусства...”⁴¹. Иными словами, по мнению немецкого философа, вдохновенность художников, их безупречное мастерство, глубина и одухотворенность созданных ими творений всегда должны были служить делу обращения в религиозную веру. Однако по-иному смотрел на эту проблему Г.Э.Лессинг, считавший, что религия часто становилась “внешним принуждением для древнего художника”. “Произведение его, предназначенное для почитания и поклонения, не всегда могло быть столь совершенно, как если бы он работал с исключительной целью доставить наслаждение зрителю. Суеверие перегружало богов символическими атрибутами, и прекраснейшие из них не всегда почитались в прекрасном образе”⁴².

В настоящее время мы являемся свидетелями засилия удручающего своим качеством религиозного кича, когда иконы, отличающиеся крайне низким художественным уровнем исполнения или просто представляющие собой кое-как обработанную деревянную основу с наклеенными на нее предварительно растиражированными репродукциями изображений святых и различных библейских сцен, должны, как предполагается, пройдя обряд освящения, выполнять высокую религиозную миссию. А ведь тот же Лессинг — на мой взгляд, совершенно справедливо — утверждал, что “ни религия, ни какая-либо другая область, лежащая вне искусства, не могут допустить в свои пределы художника, являющегося просто ремесленником”⁴³.

Вероятнее всего, немецкий мыслитель во многом был прав и в своих рассуждениях по поводу древних статуй, обнаруживаемых при раскопках, делая вывод о несовместимости художественного и религиозного начал: "...Я бы хотел, чтобы название художественных произведений прилагались лишь к тем из них, в которых художник является истинным художником и в которых красота была первой и последней его целью. Все прочее, где явно замечаются следы культовых условностей, не заслуживает этого названия, ибо искусство работало здесь не самостоятельно, а являлось лишь вспомогательным средством религии, которая, придавая своим богам чувственный образ, имела в виду более их культовое значение, чем красоту. Этим, однако, я не хочу сказать, что религия не находила иногда этой значимости в самой красоте или что она, уступая требованиям искусства и утонченному вкусу времени, не оставляла иногда в своих изображениях так мало религиозного, что в них, казалось, господствовала одна лишь красота"⁴⁴. Однако, принимая многое из приведенного высказывания, я в то же время никак не могу согласиться с мыслью Лессинга о том, что только при минимальном присутствии религиозного начала художественное произведение может отвечать высоким требованиям искусства. Однако совершенно очевидно, что поднятая проблема слишком сложна для того, чтобы с ней можно было "справиться" мимоходом.

Таким образом, возникает вопрос: какие чувства, в том числе и художественные, должны рождать у верующих религиозно-художественные поделки, представляющие собой, по существу, самый низкопробный тип массовой культуры? И вообще, может ли в предмете, выполняющем как минимум две функции — религиозную и художественную, сочетаться полное отсутствие художественного чувства, художественного вкуса, художественной меры, наконец, художественного чутья с глубоким и чистым религиозным чувством? Если да, то не превращается ли в таком случае икона, образ, лик в простой и ничего не несущий в своей духовной содержательности знак?

По существу, именно к этой проблеме обращался и великий современник Шлейермахера, описывавший ситуацию, когда "дух имеет перед собой просто вещь, как например святые дары, как таковые, или какой-нибудь камень, дерево, плохое изображение": "...Если религия должна быть зависимостью от чего-то по существу внешнего, от вещи, то этого рода религия не находит удовлетворения в отношении к прекрасному, но для такой религии столь же *целесообразными* или, скорее, более *целесообразными* оказываются совсем плохие, безобразные, вульгарные изображения. Ведь говорят, что настоящие художественные произведения,

например Мадонна Рафаэля, не так почитаются, не получают такого множества приношений, как, наоборот, плохие иконы, которым преимущественно поклоняются и которые вызывают большее благоговение и привлекают щедрые дары”⁴⁵.

Развитие этой темы вызывает новые вопросы: как должно восприниматься прихожанами пение церковного хора, состоящего из недостаточно подготовленных в профессиональном отношении певчих, исполняющих зачастую к тому же крайне беспомощную по своим музыкальным характеристикам музыку, качеству которой к тому же полностью соответствуют предельно примитивные в своей бездарности стихи, содержание которых в то же время полностью соответствует букве религиозного обряда и символа веры? Могут ли способствовать подлинному духовному возвышению паствы фальшивые и нестройные звуки, сопровождающие пусть даже самую пышную и хорошо организованную церковную службу? И вообще, возможно ли приращение художественных критериев к религиозному искусству? Ведь если соглашаться с тем, что “издавна величайшее в искусстве носит религиозный характер”⁴⁶, то почему мы не имеем права предъявлять выражению религиозного подлинно художественных требований? А как следует собственно в религиозном плане оценивать те бездарные подделки, которые претендуют на право называться искусством, пусть даже и религиозным? И, наконец, разве не становится очевидным, что верующим, выступающим в роли потребителей подобного художественного суррогата, автоматически грозит опасность стать соответствующим образом “подготовленными” и убежденными потребителями самой низкопробной масскультовской продукции? Поэтому вполне естественно, что подобного рода “художественное” воспитание, полученное в церкви, будет приносить соответствующие плоды и в других социальных сферах, с которыми соприкасаются в своей жизнедеятельности постоянные посетители литургий, обеден, месс. Проблема очевидна, как очевидно и то, что для ее разрешения необходимо предпринять специальное исследование, от чего я, естественно, в настоящий момент воздерживаюсь⁴⁷.

Возвращаясь к вопросу о потребительском отношении к искусству, можно вспомнить и о получившей небывалос прежде распространение моде на ношение религиозных по своему изначальному характеру предметов в качестве простых (хотя иной раз и очень дорогих) ювелирных украшений. Разнообразные распятия, некие подобия панагий, кресты, висящие на толстых золотых цепях и требующие для своего изготовления не одного десятка граммов металла, в результате своего избыточного количества утрачивающего право называться благородным, — такого рода “без-

делушки”, не содержащие в себе практически никакого сакрального смысла, украшают наряды нуворишей, а нередко, как это ни парадоксально, даже становятся особым знаком принадлежности к уголовному миру. Однако самое главное, что в подобной — напказ! — форме их использования полностью исчезает характер тайны, дух *тайнства*, с которым эти предметы чаще всего должны были бы быть связаны, исчезает смысл сокровенности, без чего вся эта “символика” становится чисто внешним, бутафорским и равнодушно-рассудочным оформлением “витрины” того или иного человека(-массы, конечно).

А какую цель преследуют высокопарная пышность декора и убранства, демонстрация максимально достижимого для данного храма богатства и выставление напоказ ценностей, что отличает не только православную и католическую, но и (хотя и в меньшей степени) мусульманские и даже некоторые протестантские церкви? Поэтому вполне закономерен много лет тому назад прозвучавший вопрос: “Да и подобает ли богатым достоянием тем, кто пришел на смену нищим апостолам?”⁴⁸. Вспомним, какую жизнь вели сами посвященные — Будда, Иисус, Мухаммад, при каких обстоятельствах обращались они со своими проповедями — иными словами, *совершали службу* — к слушателям? Как известно, происходило это в совершенно несприятельной обстановке, под открытым небом, и ни Иисус, ни Мухаммад никогда, по свидетельству евангелистов и Корана, не требовали от своих последователей ни сооружения пышных и дорогостоящих “декораций” для совершения обряда, ни проведения театрализованных ритуальных актов, которыми в большей или меньшей степени являются христианские богослужения.

Конечно, мировое искусство и культура в целом должны быть в высшей степени благодарны тому, что религия именно своей обрядовой и внешней стороной способствовала их необыкновенному взлету и расцвету. Однако, не требуя строить пышные храмы и возводить украшенные позолотой купола, в знаменитой Нагорной проповеди Иисус Христос говорил: “Ты же, когда молишься, войди в комнату твою и, затворив дверь твою, помолись Отцу твоему, Который втайне; и Отец твой, видящий тайное, воздаст тебе явно” (Мф., 6 : 6). Разве думал о грандиозных мечетях Мухаммад, с чьих слов был записан Коран и который призывал: “Поклоняйтесь вашему Господу... который землю сделал для вас ковром, а небо — зданием...” (2, 19-20)? Разве говорил он о пышности разукрашенных храмов, когда требовал от верующего: “И поминай имя Господа твоего утром, и вечером, и ночью; поклоняйся Ему и восхваляй Его долгой ночью!” (76, 25–26)? Таким образом,

в действительности мы вновь сталкиваемся с отказом от таинственности и даже от самого таинства в пользу массовости и показной пышности, за спиной которой все настойчивее и откровеннее маячит современный кич. В связи с этим можно привести высказывание Шлейермахера, писавшего: “Не к одной только религии применимо, что то, в чем она открыто выражается или чем она публично представлена, уже не есть вполне она сама; напротив, о всем, что может быть признано по внутренней своей сущности чем-либо самобытным и своеобразным, можно по праву сказать то же самое, именно, что внешнее, в чем оно выражается, уже не всецело принадлежит ему и не точно ему соответствует”⁴⁹.

Другая крайность обнаруживается в тех самых различных формах богослужения, когда как для привлечения новых, так и для удержания старых прихожан в храме устраиваются зрелищно-музыкальные представления. Этим на протяжении многих веков отличалась, к примеру, католическая церковь, хотя, нужно отдать ей должное, в ее стенах большей частью звучала высокопрофессиональная, а нередко и просто гениальная музыка, нередко в великолепном исполнении. Отдала дань “концертной” программе, составляющей часть церковной службы и православная церковь, с ее знаменными распевами, духовными сочинениями М.Березовского и Д.Бортнянского, замечательными литургиями П.Чайковского и С.Рахманинова и т.д., хотя здесь процесс секуляризации находил гораздо меньшее выражение.

Особое место в смысле “музыкального оформления” богослужения занимает так называемая Black Church в США, где чуть ли не вся церковная служба превращается в своеобразное представление, центральное место в котором занимает иной раз исключительно эмоциональная, в высшей степени зрелищно и артистично поданная проповедь и в рамках которого фактически устраивается концерт (нужно отдать должное, нередко на очень неплохом профессиональном уровне) афро-американской негритянской музыки. Естественно, что в последние десятилетия подобные концерты “осовремениваются”, и многие церкви различных толков прибегают к использованию “последних достижений” в области массовой культуры и ее технического обеспечения, что опять-таки опосредованно служит делу распространения и популяризации последней (вероятно, даже в большей степени, чем религиозных идей, этими церквями проповедуемых).

И наконец, предварительного напомнив еще раз о том, как, по словам Иисуса Христа, должна твориться молитва, вспомним о во всем мире вошедших уже в традицию радио- и телетрансляциях церковных служб, особенно связанных с конфессиональными праз-

дниками, и представим себе “верующего”, умиротворенно сидящего в покойном кресле, не без удовольствия наблюдающего за всем происходящим в храме и в то же время наслаждающегося вкусом кофе, коньяка или ликера, при том что аромат, от них исходящий, мало чем напоминает запах ладана. Не стирается ли в таком случае разница между тем, смотрит ли этот человек футбольный матч, шоу-представление или *телетрансляцию божественной литургии* (как дико звучит последнее словосочетание!)? Разве не принимается таким образом храмовое действо до уровня того зрителя, которым “человек-массы” так любит разнообразить свое монотонное повседневное существование?

Совершенно очевидно, что все приведенные примеры свидетельствуют о предельном сближении — если не о частичном слиянии — церкви со сферой массовой культуры. В результате границы последней, отличающиеся, как уже было сказано, подвижностью и эластичностью, нередко нарушаются, и, как мне кажется, делается это с единственной целью: превратить богослужение и культ в целом в одну из форм массовой культуры, благодаря чему церковные деятели имеют все основания надеяться на привлечение внимания гораздо большего числа *любопытствующих*, в роли которых чаще всего выступают многочисленные особи своеобразного типа *homo sapiens* — “человеска-массы”. Ведь начиная с того времени, когда христиане были вынуждены скрываться в катакомбах от преследований враждебно к новой религии настроенных властей, все развитие обрядовой стороны в ее многосложности и совокупности шло фактически по пути, непосредственно ведущему к смыканию с современной массовой культурой. То же самое, только во все больших масштабах, происходит и в наше время. А ведь уже полтысячелетия тому назад великому исследователю глупости было очевидно, что “толпа не видит в богослужении ничего, кроме обязанности становится поближе к алтарю, прислушиваться к гудению голосов и глазеть на обряды”⁵⁰. Нетрудно предположить, что политика церкви, допускающей и поощряющей подобное развитие событий, должна вызывать неприятие у подлинно верующих людей, которых, не исключено, церковь в результате безвозвратно теряет.

3

А теперь мне хотелось бы обратить внимание на совершенно иной аспект обсуждаемой проблемы. На мой взгляд, в описанных процессах с удивительной точностью воспроизводится картина, уже более ста лет возникающая перед все новыми и новыми читателями “Братьев Карамазовых” и созданная благодаря — нет, от-

нюдь не фантазии, а сугубо реалистическому и трезвому взгляду на сложившуюся ситуацию властолюбивого великого инквизитора: "...Человек ищет не столько бога, сколько чудес, — говорил он Христу. — И так как человек оставаться без чуда не в силах, то насоздаст себе новых чудес, уже собственных, и поклонится уже знахарскому чуду, бабьему колдовству, хотя бы сто раз был бунтовщиком, еретиком и безбожником"⁵¹. Ныне же еще недавний еретик и безбожник приходит в до краев наполненный разновременным кичем храм с чувством ничем не объяснимого самодовольства, присущего, как уже говорилось, "человеку-массы", самодостаточному и украшенному дорогой золотой цепью с крестом, на котором изображен распятый Сын Человеческий.

Создается впечатление, что некие связанные с церковью апологеты массовой культуры всеми силами стремились и стремятся следовать "заветам" литературного персонажа, созданного воображением великого христианского писателя и признававшегося в том, что "есть три силы, единственные три силы на земле, могущие победить и пленить совесть этих слабосильных бунтовщиков, для их счастья, — эти силы: чудо, тайна и авторитет"⁵². Церковь в ее маскультовском варианте как раз и рассчитана на "слабосильных бунтовщиков", то бишь на "человека-массы", у которого нет "заботы мучительнее, как найти того, кому передать поскорее тот дар свободы, с которым это несчастное существо рождается. Но овладевает свободой людей лишь тот, кто успокоит их совесть"⁵³ (см. об этом выше). А уже давным-давно известно, что легче всего это сделать именно церкви. Вопрос заключается только в том, какими средствами это успокоение совести достигается. В связи со сказанным нельзя не учитывать и того, что "религия сама по себе вовсе не влечет человека к действию"⁵⁴. Подобное же отсутствие какого бы то ни было начала, извне побуждающего к деятельности, прекрасно дополняется внутренней пассивностью "человека-массы". И хотя трудно не согласиться с тем, что "каждый человек, за исключением немногих избранных, нуждается в руководстве и воздействии воспитателя, который пробуждал бы его религиозное чувство из первоначальной дремоты и давал бы ему его первое направление...", однако не менее очевидно и то, что "эта опека должна быть преходящим состоянием; позднее каждый должен смотреть собственными глазами и сам вносить лепту в сокровища религии, иначе он не заслуживает места в царстве религии и не получает его"⁵⁵.

Долгое время ведомый на помочах духовной опеки, осуществляемой над ним с его же согласия представителем церкви, "человек-массы" утрачивает способность к принятию самостоятель-

ных решений и, наслаждаясь душевным комфортом, движется в кильватере тех людей (особенно хочется подчеркнуть, что последние, какой бы сан они ни носили, остаются прежде всего *людьми* — со всеми достоинствами и пороками последних), кому он принес в дар свою собственную свободу. На протяжении веков “церковь заменяла собою *совесть*: она руководила индивидуумами, как детьми, и говорила им, что человек может освободиться от заслуженных мук не своим собственным исправлением, а внешними действиями, *opera operata*, такими поступками, совершаемыми не доброю волею, а по приказанию служителей церкви, как слушанием обедни, епитимиями, выполнением обетов, паломничеством — действиями бессмысленными, притупляющими дух, которые имеют не только ту особенность, что они выполняются внешним образом, но и ту, что их выполнение можно возложить на других”⁵⁶. Таким образом, *обряд* — этот великий посредник — нередко *становится мощным оружием управления “человеком-массы”* и тем эффективным механизмом, который способствует омассовлению религии.

Христианство, особенно в условиях европеизированной цивилизации, в своей устремленности к омассовлению наталкивается на мощное сопротивление, корни которого можно обнаружить в глубинах западноевропейской ментальности, вступающей в конфликт с одним из основных требований этой церкви. “Христиане считают церковь посредником спасения, поскольку церковь есть символ Христа-спасителя. Христиане связаны с Богом не индивидуально, но через Христа; Христос — это церковь, а церковь — то место, где они собираются для поклонения Богу и молитвы к нему через Христа о спасении. В этом отношении христиане являются ориентированными на группу, тогда как в социальном плане они исповедуют индивидуализм”⁵⁷. И это противоречие между идеей коллективности (а следовательно, и массовости) и индивидуализмом (и, естественно, обособленностью) должно разрешаться каждым человеком самостоятельно, поскольку “всякий религиозный человек создает себе сам свою аскетику, в которой он нуждается, и не ищет какой-либо нормы, кроме той, которую он носит в себе. Суеверный же и лицемер строго держится данного извне и традиционного и ревностно соблюдает все это, как что-то общеобязательное и священное”⁵⁸”.

Следует признать, что массовая культура — это детище культуры европеизированной и духовный продукт для “питания” прежде всего европеизированного общества. Страны, находившиеся вне рамок европейской (а следовательно, и христианской) культуры, оказались в меньшей степени затронутыми влиянием этого явления. Однако и вне ареала европейского духовного воздействия мы

можем обнаружить если не в буквальном смысле ростки массовой культуры, то уже имеющуюся в наличии благоприятную почву для прорастания последних. И в связи с этим прежде всего следует вспомнить о паломничестве к святым местам, которому не чуждо и христианство, но которое, как известно, включено в число пяти столпов ислама, т.е. является обязательным для каждого благоверного мусульманина. В последние годы мы являемся свидетелями того, как проходят эти паломничества, практически ежегодно приносящие человеческие жертвы, нередко очень значительные. Движущийся к святым местам океан людей становится прекрасной иллюстрацией к тому, как происходит нивелирование отдельной личности, как практически стирается индивидуальность человека, и толпа “человеков-массы” превращается не то в участников специфического хеппинга, не то в охваченное одной-единственной заботой и фанатично движущееся к вожаемой цели живое, но по внешнему своему виду не управляемое ни индивидуальным, ни коллективным разумом тело. Я полагаю, что у стороннего наблюдателя подобная картина прежде всего может вызывать чувство страха, поскольку ни сам вид толпы, ни тем более растворение в толпе никогда не могли и не смогут возвышать человека и служить его духовному, интеллектуальному, нравственному обогащению.

Действительно, иной раз может показаться, что различные религиозные лидеры в первую очередь стремятся к управлению толпами “омассовлённых” фанатиков, тяготящихся своей свободой и ищущих хотя бы какого-нибудь авторитета для подчинения ему. “Или ты забыл, что спокойствие и даже смерть человеку дороже свободного выбора в познании добра и зла?”⁵⁹ — спрашивал великий инквизитор. И толпы так называемых верующих, лишенных индивидуальной воли и поддавшихся стадному чувству, разбуженному в них их “пастырем”, нередко совершали и страшные деяния, вплоть до ужасных разрушений, поджогов, убийств и, наконец, столь частых массовых самоубийств: “нет сомнений, что страдание, подчинение или самоубийство противоположны позитивным жизненным стремлениям; однако субъективно эти цели могут быть привлекательны, их достижение может давать удовлетворение”⁶⁰. И привести к подобному итогу способен не только религиозный фанатизм, но и “неосторожное” обращение с массовой культурой.

Тоже страх, только иного рода понуждает людей поддаваться становящемуся все более мощным и изощренным механизму омассовления, “ибо забота этих жалких созданий не в том только состоит, чтобы сыскать то, перед чем мне или другому пре-

клониться, но чтобы сыскать такое, чтоб и все уверовали в него и преклонились перед ним, и чтобы непременно *все вместе*. <...> Они созидали богов и взывали друг к другу: “Бросьте ваших богов и придите поклониться нашим, *не то смерть вам и богам вашим!*”⁶¹. Нетерпимость к чужим вкусам, мнениям, привычкам также достигается усреднением индивида, превращением его в “человека-массы”.

Признавая, что “в религии имеется бесконечное формирование и развитие, вплоть до отдельной личности, и каждая из этих форм есть опять целое и обладает множеством своеобразных проявлений”⁶², что “религия есть исконный и заклятый враг всякой духовной узости и односторонности”⁶³, мы вынуждены сделать вывод об актуальной утрате религией своей первоизданной чистоты и цельности. Это также можно считать результатом излишнего активного и, мягко говоря, неадекватного участия ее в различных социальных — светских, профанных — процессах и акциях, а кроме того, результатом воздействия массовой культуры и неосторожного взаимодействия ее с последней. Сторонники омассовления религии не понимают той простой вещи, что они сами своими действиями производят на свет “ту жалкую форму, которую религия принимает у бездарной массы”, и что “то злоупотребление ею, в котором повинны заносчивые воспитатели”⁶⁴, бумерангом ударяет по престижу церкви и по отношению к ней людей, истинно верующих.

Наука и массовая культура

Переходя к разговору о проникновении масскультовских тенденций в сферу науки, я хотел бы отметить, что соединение этих двух столь несхожих друг с другом предметов (религии и науки) в одной статье произошло отнюдь не случайно и имеет глубинное обоснование. Поставив сперва в своих лекциях о религии не предполагающий и, пожалуй, во все времена не предполагавший возражений вопрос “Что может человек создавать ценного в жизни и в искусстве, как не то, что родилось в нем самом через пробуждение религиозного чувства?” (при этом имеется в виду, во-первых, так называемое “высокое” искусство, а во-вторых, я не отождествляю уточнение “во все времена” с таким немаловажным обстоятельством, как “при любом политическом режиме”), Шлейермахер продолжает: “И как может человек научно охватить мир или, если познание дается ему через определенный талант, осуществлять последний без этого чувства? Ведь что такое вся наука, как не бытие вещей в нас, в вашем разуме? Что такое все искусство и творчество, как не ваше бытие в вещах, которым вы придаете меру, образ и порядок? И раз-

ве не постольку лишь может то и другое созреть в вас к жизни, поскольку в вас непосредственно живет вечное единство разума и природы, всеобщее бытие всего конечного в бесконечном?”⁶⁵. Соглашаясь с немецким философом в принципе, я не стану останавливаться на деталях приведенного рассуждения и перейду непосредственно к очередному разделу настоящей работы.

* * *

Когда мы утверждаем или соглашаемся с утверждением, что “наука не может существовать, если она перестает быть чистой наукой”, что “она не может развиваться и в том случае, если люди перестают относиться с благоговением к общим принципам культурного развития”, то мы фактически говорим о “высокой”, “элитарной” науке (входящей в сферу высокой культуры), которая в данной статье фактически не обсуждается, но существование которой, ее постоянное присутствие, несомненно, подразумевается. Как представляется, трудно оспорить и продолжение того же суждения, гласящего, что “техника сможет продолжать существовать только в течение того промежутка времени, пока длится инерция культурного импульса, способствовавшего ее возникновению”⁶⁶. Но здесь мне хочется обратить внимание на не случайно, как видно, употребленное слово “инерция”, которое многое проясняет, уточняет и привносит в приведенное высказывание нечто существенно новое.

Действительно, развитие, а точнее существование, техники возможно лишь как “инерционный” результат развития науки. Выводимая отсюда *инертиость техники* и позволяет ей быть, как уже было сказано, необходимым “посредником” между наукой — чистой, высокой, элитарной — и массовой культурой. Но при этом техника выполняет эту свою роль лишь постольку, поскольку “в то время как другие явления культуры со всей очевидностью стали проблематичными (я имею в виду политику, искусство, нормы общественного поведения, даже саму мораль), из их ряда выделилось одно, которое производит столь сильный эффект на толпу, — эмпирическая наука”⁶⁷. Конечно, не следует все направления последней сваливать в одну кучу, но в данном контексте очень важно указать на принципиальное значение роли науки эмпирической, которое та приобрела в рамках описываемого процесса. Дело в том, что все науки “в сущности... эзотеричны, и стать экзотерическими могут, только способствуя какому-либо роду деятельности”⁶⁸; обратившись же к деятельности, иными словами, став *экспериментальными*, “науки нуждаются в массе так же, как она нуждается в них, одно без другого не может существовать. Без разви-

тия физической химии на нашей земле уже невозможно сохранить то количество ее обитателей, которое мы имеем на настоящий момент”⁶⁹. И т.д., и многое-многое другое.

В то же время еще в прошлом веке Ф.Ницше, который “под духом науки” понимал “впервые появившуюся на свет в лице Сократа веру в познаваемость природы и универсальную целебную силу знания”⁷⁰, считал, что именно это обстоятельство, т.е. появление “сократического духа”, Сократа как некоего парадигмального персонажа, воплощающего в себе “тип *теоретического человека*”⁷¹, стало причиной начала процесса деградации в искусстве трагедии, а следовательно, и в древнем искусстве вообще. И приводимые Ницше аргументы позволяют сделать вывод о том, что сущность этого процесса он как раз и видел в *омассовлении* художественного явления, до того носившего в определенной степени элитарный, говоря современным языком, характер. А точнее: путь от Эсхила к Еврипиду (при всей условности и огрубленности предлагаемой “схемы”) — это путь, ведущий в перспективе от элитарного искусства к искусству массовому.

Выводы Ортега-и-Гассета еще более пессимистичны, поскольку он считает, что “сегодняшний человек науки является типичным примером человека-массы”⁷². Следуя этому замечанию, остается только произвести не слишком сложные “арифметические” подсчеты и хотя бы крайне приблизительно установить (имея в виду актуальный характер развития и распространенности науки и *научного способа мышления*, а также приведенную уже выше мысль об усилении рационального и, соответственно, об ослаблении эмоционального начала в рамках проявления духовных способностей современного человека) те пропорции, в которых соотносятся неравные части современного общества, условно разделенного на сферу, где господствует “человек-массы”, и на ту область, которую все еще продолжает удерживать за собой сохраняющая свою индивидуальность личность.

Естественный процесс развития и внутреннего обогащения совокупной науки постоянно требовал все большей дифференциации существовавшего в глубокой древности в качестве целостного образования научного (в те времена, естественно, *пранаучного*) знания. Опасность быстро прогрессирующей специализации увидел уже наш знаменитый Козьма Прутков, сравнивавший, как известно, специалиста в силу его односторонности с флюсом. Культуролог же XX века, отказываясь от каких бы то ни было метафор, четко указывает на истоки и результаты процесса, набравшего в настоящее время близкие к максимальным обороты: “Специализация возникает тогда, когда цивилизованным считается энциклопедически

образованный человек. ...В следующем поколении это равновесие нарушается: специализация начинает значить больше, чем общая культура”⁷³. Именно с этим мы сегодня и столкнулись.

Обесценивание роли общей культуры неизбежно приводит к выходу на первый план культуры массовой — доступной, понятной, развлекательной, требующей от индивида уже не энциклопедической образованности, не интеллектуальной полноты, без которых “высокая” культура остается недоступной, непонятной, навязывающей скуку, признается устаревшей и ненужной, а поверхностных общих знаний — в основном понаслышке и наугад (еще раз напомним о получивших гипертрофированную распространенность всевозможных конкурсах, основанных на принципе “угадай-ка”, и тестах, при помощи которых пытаются определить даже то, что вообще не поддается определению) — и столь же поверхностной эмоциональной реактивности. Ситуация усложняется тем парадоксальным выводом, который в середине XX в. был сделан испанским философом: “...Невероятный, но очевидный факт, — писал он, — что экспериментальные науки развивались в основном благодаря усилиям посредственностей”⁷⁴.

Не решаясь спорить с глубоко изучившим эту проблему культурологом и, как видно, в глубине души принимая сделанный им вывод, я хочу отметить, что проблема в данном случае состоит в том, что “человек-массы”, интеллектуальная посредственность, специалист — возможно, и неплохой — в своей области и практически полный профан за ее пределами, войдя в современное общество в состав большинства, захватив практически все ключевые позиции в пространстве современного социума — и прежде всего в сфере управления, на всех уровнях и практически на всех направлениях общественного развития, — фактически получил предельно широкие возможности для определения дальнейших путей развития человечества. И данному процессу, как это ни парадоксально и ни печально, мощное содействие оказали и продолжают оказывать, как уже говорилось, *либеральная демократия* и все более высокая *технологизация повседневной жизни*. “Специализация, появившаяся в результате развития цивилизации, привела к тому, что человек, удовлетворившись изучением какой-либо узкой отрасли науки, герметически замкнулся в рамках своей профессии. Однако, будучи переполнен ощущением собственной ценности и самоудовлетворения, он стремится диктовать свое мнение и в других областях, не имеющих отношения к его специальности”⁷⁵. Эта ситуация усугубляется в условиях стремительно расширяющей свои масштабы глобализации.

Действительно, появляется огромное количество ученых-специалистов, которые без каких-либо объективных на то оснований

используют свой профессиональный авторитет для подобного рода диктата⁷⁶. С другой стороны, наука в рассматриваемом процессе может играть и, казалось бы, нейтральную, но имеющую немало-важные последствия для дальнейшего развития общества роль. Она превращается в “своего рода бегство от жизни (большинство людей уходят с головой в науку потому, что боятся столкнуться лицом к лицу с жизнью...)”⁷⁷. Тем самым научная деятельность, выступая как специфическая форма эскейпизма, фактически берет на себя одну из важнейших функций массовой культуры, а в результате поле деятельности для “человека-массы”, для специалиста-посредственности становится более широким, и он практически не встречает отпора со стороны интеллектуальной элиты, пыта-ясь воплотить в жизнь свои “масскультовские” идеалы.

В этом проявляется также упоминавшаяся уже, если можно так сказать, “деэмоционализация” современного общества, а точнее упрощение, уплощение, примитивизация наиболее “распространенных” в нем эмоций. “Многим исследователям человека и современной жизни общества становится все яснее, что решающая трудность, стоящая перед нами, — это значительное отставание развития человеческих эмоций от умственного развития человека. Человеческий мозг живет в двадцатом веке; сердце большинства людей — все еще в каменном”⁷⁸. Однако при этом все — и знакомый с ощущением богатства эмоций односторонний специалист, и “усредненный” не только в интеллектуальном, но и в эмоциональном плане “человек-массы”, и утратившие способность и принципиально не желающие испытывать сложные, противоречивые, амбивалентные эмоции общество в целом — ощущают, как уже говорилось, *эмоциональный голод*. А ведь уже великий инквизитор пришел к выводу о том, что “никакая наука не даст им хлеба (в том числе и хлеба духовного, понимаемого “ими”, “человеками-массы”, исключительно в виде зрелищ и развлечений. — К.А.), пока они будут свободными, но кончится тем, что они принесут свою свободу к ногам нашим и скажут нам: “Лучше поработите нас, но накормите нас””⁷⁹.

В ответ на этот “запрос” масс и возникает та “культура”, при помощи которой появляется возможность и поработить, и “накормить” этих страждущих. И беда не в том, что массовая культура возникает и распространяется как средство утоления этой почти физиологической жажды масс в квазидуховном удовлетворении. Беда в том, что припадающие к этому источнику либо постепенно забывают о культуре “высокой”, подобно тому как андерсеновский Кай, пораженный в самое сердце осколком разбитого зеркала Снежной королевы, забыл о своей Герде, либо просто удовлетво-

ряются тем суррогатом, который они потребляют и который зачастую с полной искренностью склонны принимать за культуру подлинную. Массовая же культура, как новоявленный гофмановский крошка Цахес, несмотря на все свои очевидные недостатки, предстает перед ними в виде прекрасного принца (или, точнее, принцессы). В результате фактическая ослепленность “человека-массы”, односторонне развитого специалиста — этой ученой посредственности — не позволяет ему увидеть, что король, которым он любуется, гол и пуст и что в самом лучшем случае он способен быть повелителем лишь в “воспетом” Ф.М.Достоевским муравейнике.

Гибриды и мутанты

Как специфическое явление XX века, как результат воздействия массовой культуры и на науку, и на религию и как подтверждение тезиса о сохраняющемся родстве между последними можно рассматривать возникновение полунаучных-полурелигиозных сект и внушающих сильные подозрения своей деятельностью разнобразных обществ, появление новых квазинаучных течений, которые ставят перед собой в том числе (но не исключено, что и в качестве единственной) цели привлечение под свои знамена как можно большего числа сторонников или хотя бы просто интересующихся и любопытствующих. В связи с этим можно вспомнить и многочисленных знахарей, целителей и ясновидцев, разсезжающих по городам и весям с лекциями и “лечебными” психо- и просто терапевтическими сеансами, еще более многочисленных “специалистов” по всевозможным восточным единоборствам и экзотическим учениям, и леденящие кровь истории, связанные с сектами, которые завершали свою полуподпольную деятельность массовыми самоубийствами или “просто” убийствами, и всем памятные “подвиги” членов секты “АУМ Синрикё”, и международную активность печально, если не трагично известной во всем мире так называемой Церкви Объединения — “империи Муна”⁸⁰, и многое другое.

Характерной чертой большинства из подобных движений является довольно умелая, хотя и рассчитанная на доверчивых, неосведомленных и просто малограмотных людей попытка *объединения науки и религии*, или, точнее, лженауки и лжерелигии. Так, книга-руководство по ознакомлению с учением преподобного Сан Мюн Муна выглядит вполне солидным учебным пособием, мало чем отличающимся по внешнему виду от пособий по геометрии, физике или химии. Всей этой книгой, которая изобилует графиками, схемами, квазинаучными определениями, объявивший себя новой религией, Церковью Объединения, мунизм пытается дока-

зать, что “религия должна оказывать влияние на все сферы человеческой деятельности”⁸¹ и что, естественно, именно он такой религией и является.

Еще более ярким примером того же порядка является так называемая дианетика Рона Хаббарда — квазирелигиозное-квазинаучное учение с многообещающим названием “сайентология”, что “определяется Хаббардом как прикладная религиозная философия, обучающая мудрости и практике управления духом”⁸². Последователи Хаббарда называют себя церковью, однако Бог полностью отсутствует в предлагаемой ее главой системе. Это учение представляет собой причудливую смесь сведений из области психологии, оккультизма, черной магии, заимствований из сочинений Алистера Кроули — одного из самых известных сатанистов XX века⁸³. “Несмотря на все фантастические претензии автора, трудно найти что-нибудь оригинальное в его теориях, кроме новых слов для смеси плохо понятого и переваренного фрейдизма и экспериментов по регрессии эпохи гипнотизма”⁸⁴.

Сайентология характеризуется ее сторонниками как “единственное движение, дающее разрешение всех проблем”, для чего теоретиками-сайентологами был разработан специальный курс “Как улучшить жизнь”. Целью этого курса, который, как и все учение в целом, предельно насыщен огромным количеством новых специальных терминов, придуманных самим Хаббардом, является *обретение умения управлять окружающими*, противостоять им, *подчинять их себе*. Характерно, что человек, с точки зрения сайентологии, представляется неким подобием компьютера, о чем ее адипсы говорят чуть ли не с гордостью: “В такой инженерной науке, как Дианетика, мы работаем, нажимая кнопки”⁸⁵. В высшей степени в масскультовском духе звучит и один из основных слоганов дианетики: “*Проблем ценностей или совести не существует*”⁸⁶. Тут уже, пожалуй, и великий инквизитор становится лишним, а на смену ему приходит однобокий, но обладающий претензиями почище наполеоновских специалист эпохи всеобщей компьютеризации.

Главное понятие, которым оперирует сайентология, — это так называемая “энграмма”, бессознательное болезненное впечатление, сохраняющееся у индивида от прошлого опыта и играющее, с точки зрения этого учения, определяющую роль по отношению к поведению человека, к его болезням, совершаемым им преступлениям. “Энграмма является единственным и исключительным источником отклонений и психосоматических заболеваний”⁸⁷, утверждают “спецы”-сайентологи. Освобождение от энграмм возможно, но только с помощью обладающего особой подготовкой специалиста — терапевта-“аудитора”. И сразу же вновь вспоминают-

сы идеи, высказанные великим инквизитором: "...Ничего и никогда не было для человека и для человеческого общества невыносимее свободы!"⁸⁸. Последователи Хаббарда находят тех, кто желает освободиться от этого тяжелейшего для "человека-массы" бремени. Однако подобные явления и процессы вовсе не безопасны для общества, о чем уже говорилось. "Смесь известного числа упрощенных истин, полуправд и явного абсурда, пропагандистская техника ошеломления читателя своим величием, непогрешимостью и новизной системы автора, обещания неслыханных результатов, достигаемых простым следованием за "Дианетикой", — вот техника, которая ведет к самым злосчастным результатам в областях патентованной медицины и политики"⁸⁹.

В дополнение к сказанному можно было бы долго перечислять самого разного рода учения, число которых во второй половине XX в. росло буквально в геометрической прогрессии: здесь и в самых разных пропорциях смешанные наука, религия, всевозможные эзотерические учения, астрология, экстрасенсорика, украшенные производящими впечатление примерами из сферы паранормальных явлений, широко рекламируемые "научные" и "медицинские" открытия, с поразительной легкостью пересворачивающие вверх дном все существовавшие до сих пор в науке представления и при этом претендующие на теоретическую строгость и научную фундаментальность. Как и в случаях с мунизмом и сайентологией, возникает представление, что все эти "открытия" являются лишь различными вариантами приемов, используемых современными последователями великого инквизитора с тем, чтобы воплотить в жизнь идеи последнего, а в конечном счете — подсушить "человеку-массы" суррогаты искусства, науки, религии, медицинских средств и методов лечения и, воспользовавшись его "масскультавской жадой", дать ему проглотить красиво изготовленную и не менее красиво упакованную "наживку", чтобы обогащаться за счет в психологическом отношении покоренной массы и — что обретает все большее и большее значение — получить доступ к тем рычагам, с помощью которых будет так легко управлять и манипулировать этими массами, с радостью освободившимися от столь тяготившей их свободы.

Заключение

Ситуация, которая в свете всего сказанного складывается в современном обществе, мягко говоря, непростая и в значительной степени загадочная. Загадочность эта состоит в следующем. На первый взгляд, достаточно очевидно, что "в любом обществе дух

культуры в целом определяется духом господствующих в этом обществе групп”⁹⁰. Какие же группы обретают господствующее положение в обществе сегодня, претендую тем самым на определяющую роль в формировании современного “духа культуры”?

Я полагаю, что ответ на этот вопрос не может быть простым и однозначным. Если непосредственно основываться на тезисе об экспансии массовой культуры, о прогрессирующем увеличении численности “частичных”⁹¹ или полных “человеков-массы”, или “посредственностей”, увлеченных бурным и быстро распространяющимся масскультовым потоком, об “омассовлении” науки, религии, медицины, политики (об искусстве я уже не говорю, так как его омассовление можно считать свершившимся фактом), то в качестве этих господствующих групп следовало бы назвать, собственно говоря, те самые массы, которые, во всяком случае на первый взгляд, и “заказывают музыку”, то бишь чьи запросы и потребности, казалось бы, определяют тенденции, с наибольшей силой проявляющие себя во всех перечисленных областях. Иными словами, создается видимость того, что господствующее положение в современном обществе завоёвывает именно “человек-массы”, толпа, определяя, соответственно, и “дух” этого общества. Во многом этот вывод верен, и складывающаяся ситуация, как уже говорилось, в значительной мере связана с распространением либерально-демократических идей и с развитием технической вооруженности общества. Однако, с моей точки зрения, описанная картина — в известной степени только видимость, и фактор, определяющий дух общества, располагается гораздо дальше от его поверхности, на более глубинном уровне.

С одной стороны, давайте не будем забывать про, условно говоря, великого инквизитора, т.е. про тех, кто дергает за веревочки, позволяющие управлять “человеками-массы”, как “труппой” марионеток. “Сознательная воля управляет сегодня распределением этой идеологии; такая идеология — объективное отражение общества, которое, дабы увековечить себя, не находит (и не может найти) ничего лучше тавтологии — все в порядке, говоря на его жаргоне”⁹². Поэтому, на мой взгляд, необходимо понимать, что в полном смысле слова “заказывающими музыку” оказываются не “человеки-массы”, не терапевты-“аудиторы”, не многочисленные эмиссары Муна и иже с ними, не распространители универсальных рецептов спасения от всех бед и излечения от всех болезней, хотя и они играют во всем этом масштабном действе немаловажную роль. Речь идет “о заинтересованных лицах, которые нуждаются в идеологии и пускают ее ход. В таких нет недостатка”⁹³.

Иными словами, у пульта управления стоит все тот же вели-

кий инквизитор с приближенными к его особе “магистрами”. В то же время речь, на мой взгляд, должна идти не о невидимом невооруженным взглядом “мировом заговоре”, имеющем своей целью превращение всего человечества в безвольное и покорное стадо, а о реальных фигурах, вероятнее всего, не образующих какого-либо тайного сообщества “сверхлюдей”, но умело использующих как свои положение и возможности, так и то временное состояние человека, когда, “превратившись в индивида, он остается один на один с этим миром, ошеломляющим и грозным”⁹⁴, о тех, кто стремится хотя бы и не к мировой, но к предельно доступной им власти и — что не менее важно — к максимально возможной наживе. Весьма вероятно, что они даже видят в себе благодетелей всего человечества и что, подобно великому инквизитору, обращавшемуся к Христу, могут сказать: “...У тебя лишь избранные, а мы успокоим всех”⁹⁵. Однако совершенно очевидно, что подобное “успокоение” обманчиво, хотя, прельстившись им, “именно ныне эти люди уверены более чем когда-нибудь, что свободны вполне, а между тем, — по словам того же инквизитора, — сами же они принесли нам свободу свою и покорно положили ее к ногам нашим”⁹⁶.

Однако мне кажется, что у всего происходящего есть еще одна сторона. Как это ни парадоксально, но внешне столь непохожие друг на друга стремление миллионов к объединению, к чему призывал еще Ф.Шиллер, и потребность в “омассовлении” имеют в чем-то схожие “родословные”, корни которых уходят в архетипические слои бессознательного. В то же время, если “потребность всемирного соединения есть третье и последнее мучение людей”⁹⁷, то единение в устремленности к постижению высших ценностей приносит высокое духовное удовлетворение и очищение, и оно — по своим механизмам, результатам, последствиям — принципиально отлично от преимущественного обращения ко все более жестко “цементирующей” современное общество массовой культуре.

По мнению Ортега-и-Гассета, “человек, независимо от своих прихотей и желаний, есть существо, вынужденное извечно апеллировать к высшим, по сравнению с ним, авторитетам. Если ему самому удастся найти такой авторитет, то он — человек избранный, если нет, то он — человек-масса и должен признать существование тех авторитетов, которые предлагает ему избранный”⁹⁸. Таким образом, авторитет авторитету рознь, и сказанное делает понятным тот парадоксальный вывод к которому приходит испанский философ: “...Рабство является сущностью бытия не для массы, а для “избранных”, которые считают, что их жизнь не сложилась, если не удастся подчинить ее высоким требованиям, поэтому *благородный человек не ощущает гнета потребности служения*

высоким идеалам”⁹⁹. Следовательно, и рабство рабству рознь, и существует некий “закон служения. Что хочет жить долго, должно служить. Что хочет господствовать, живет не долго”¹⁰⁰.

Другое дело, что в современном, неуклонно утрачивающем веру в свое собственное будущее обществе становится все труднее надеяться на то, что столь возвышенные призывы и идеи вызовут широкий отклик и будут востребованы в массовом масштабе. Основная часть “людей пирующих” не хочет или не может понять, что если *время чумы* еще и не настало, то оно очень близко. И не замечать происходящего, не видеть всего драматизма глобальной ситуации, которая постепенно, но вполне отчетливо обретает трагические оттенки и звучание, им позволяет и помогает усыпляющая их совесть, притупляющая остроту их восприятия и избавляющая их от чувства ответственности *массовая культура*.

* * *

В заключение следует подчеркнуть, что я ни в коем случае не выступаю в качестве противника масскульта. Я только отстаиваю тезис о том, что он не имеет права прикидываться ни Истиной, ни путем, к ней ведущим. Он не в силах, а следовательно, и не вправе исполнять ту роль, которая изначально, *верховных сил велением*, была поручена и с большим или меньшим успехом на протяжении практически всей истории человечества выполнялась Высокой Культурой. Но как масскульт не в силах заменить культуры высокой, так и последняя не способна выполнять его функции, во всяком случае в полном объеме и без утраты своей сущности. На мой взгляд, если только общество останется обществом *человеческим* и не превратится в некий многофункциональный агрегат клонированных особей, то его устойчивость и в дальнейшем будет обеспечивать некая *иерархия духовных ценностей*, которые в принципе невозможно “уравнять в правах”; в нем, вопреки постмодернистской логике, по-прежнему будут сохраняться смысловые, ценностные, функциональные “*верх*” и “*низ*” (хотя бы потому, что высокое не может существовать без низкого, и наоборот); оно всегда будет разделено на *духовную элиту* — в большей или меньшей степени немногочисленную, и на количественно значительно превосходящую ее массу (при этом следует помнить и о том, что не только так называемая духовная элита, но и так называемая масса сами по себе отнюдь не однородны, что они, как одна, так и другая, полиаспектны и полифункциональны и представляют собой в высшей степени сложные и в определенном смысле гетерогенные социокультурные образования); в нем всегда будет ощущаться *потребность в массовой культуре*, а эту роль, с желательным для об-

щества успехом и должной эффективностью, не дано сыграть никому, кроме нее самой.

Возвращаясь непосредственно к теме настоящей работы, я хочу выразить свою убежденность в том, что и наука, и религия обязаны, условно говоря, блюсти чистоту духа — научного и религиозного, — присущего им и только им. Они должны быть в известном смысле ограждены от грозящего их “суверенитету” проникновения в “контролируемые” ими сферы метаинтегративных тенденций — которые в различных своих формах, как известно, играют в жизни глобализирующегося общества все более и более важную роль¹⁰¹, — не отказываясь при этом от самых широких контактов с другими сферами проявления духа творчества. Они не имеют права терять своего лица, своей индивидуальности, своей неповторимости — ради сохранения и продолжения жизни всего человечества.

И, наконец, последнее. Как должно быть понятно из всего сказанного выше, я отнюдь не выступаю за запрет или тем более за уничтожение (что попросту невозможно!) массовой культуры, поскольку все ее формы и даже формочки, вероятнее всего, выполняют свои, специфические — хотя бы компенсаторную и рекреативную — социальные функции. Но я не могу согласиться с постепенным и неуклонно происходящим превращением массовой культуры в ведущую и определяющую всю духовную жизнь — человека, общества в целом — форму проявления способностей и потребностей (как первого, так и второго). И, как это ни прискорбно, содействуют этому превращению (самыми разными способами) не только непосредственные и не задумывающиеся о последствиях потребители массовой культуры, но и те, от кого можно было бы ожидать, как минимум, альтернативных предложений, высказываний, действий, кто, казалось бы, взял (или должен, по своему положению в обществе, нести ее) на себя особую, в том числе и социальную, *ответственность*, а именно ведущие политики, известные представители самых различных социальных групп, видные предприниматели и даже деятели культуры — культуры, все еще остающейся “высокой”.

Во-вторых, в моих рассуждениях ни в коем случае не следует усматривать намерений очернить или унижить науку и религию — что и сделать-то никому не под силу. Более того, цель моя прямо противоположна. Ведь речь в данной статье шла, по существу, лишь о сохранении чистоты — науки, религии, практической деятельности, поскольку “истинная наука есть законное созерцание; истинная практика есть самопроизвольное развитие и искусство; истинная религия есть чувство и вкус к бесконечному”¹⁰².

В-третьих, отнюдь не являясь оптимистом, я все же верю в то, что “дух общества”, а точнее духовные богатство и устойчивость социума, определяются не количественно, но *качественно*, т.е. теми — пусть они и пребывают в меньшинстве, — кто силен именно своим духом, кто *подчинил себя* авторитету Высших Ценностей и сознательно *отдал себя в рабство* тому духовному началу, которое в принципе неуничтожимо.

¹ Предупреждая возможные замечания, я сразу же хотел бы обратить внимание на то, что, хотя данная статья и посвящена проблеме *массовой* культуры, феномен *массы* специально в ней не рассматривается, а психологические аспекты анализируемой проблемы затрагиваются лишь опосредованно, поскольку специальное обращение к ним потребовало бы значительного увеличения ее объема (хотя бы в связи с необходимостью привлечения посвященных этому вопросу трудов Г.Лебона, Г.Тарда, З.Фрейда, С.Московичи и др.). Кроме того, проявление специфически масскультовских черт и тенденций, с моей точки зрения, отнюдь не обязательно предполагает наличие толпы как скопления большого количества людей.

² Добавлю к сказанному, что при рассмотрении феномена массовой культуры нельзя забывать и о том, что он по своей сути носит специфически *европейский*, или, точнее, *европеизированный*, характер и что разговор о его формах и способах его проявления и функционирования, к примеру, в африканских или дальневосточных регионах необходимо истолковывать как результат сложного процесса европеизации “остального мира”.

³ Следует оговориться, что обращение в предстоящем анализе как к *науке*, так и к *религии*, естественно, не предполагает охвата этих феноменов во всей их содержательной полноте и многообразии проявлений. А поэтому те авторские характеристики, суждения и оценки, которые содержатся в последующей части настоящей работы, ни в коей мере не претендуют ни на всеобщность, ни на универсальность в отношении ко *всей* науке или ко *всей* религии.

⁴ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Соч. В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 49.

⁵ Джемс В. Многообразие религиозного опыта. М., 1910. С. 43.

⁶ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 92.

⁷ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Он же. “Дегуманизация искусства” и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. М., 1991. С. 50.

⁸ Разлогов К. По ту сторону наслаждения // Дар или проклятие? Мозаика массовой культуры. М., 1994. С. 22.

⁹ Фромм Э. Бегство от свободы. М., 1990. С. 246.

¹⁰ Джемс В. Цит. соч. С. 40.

¹¹ Термин “мифический” в данном случае сознательно используется мной вместо употребляемого в подобных случаях понятия “мифологический”, поскольку последнее из-за присутствия в его составе второго корня “лог” (от “логос” — учение, наука), на мой взгляд, неадекватно передает сущность имеющегося в виду явления — компонента синкретического прасознания древнего человека.

¹² Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 69.

¹³ Специально хочу подчеркнуть, что, приводя в качестве примеров те или иные черты, характеризующие науку и религию и способствующие, с моей точки зрения, возникновению процесса их омассовления, я ни в коем случае не собираюсь доказывать однозначность и необходимость как самого факта возникновения того или иного из описываемых процессов, так и протекания их именно в выделенном мной направлении. Речь идет лишь об изначальности имевшихся, на мой взгляд, определенных *потенциальных возможностей*, о некоей “склонности” науки и религии к омассовлению, что в итоге и привело — но могло и не привести или привести в каких-то иных формах — к тем результатам, о которых я говорю в тех же самых примерах. В то же время, если рассматривать эти характеристики в их единстве и в качестве взаимодополняющих, то конечный результат, о котором я в первую очередь и веду речь, будет выглядеть достаточно логичным и непротиворечивым.

¹⁴ Хёйзинга Й. Цит. соч. С. 125.

¹⁵ К сказанному стоило бы добавить, что разгадывание загадок (хотя здесь и следует предусмотреть необходимость небольшой оговорки, поскольку совершенно очевидно, что *загадка загадке рознь*) — это любимейшее занятие именно “человека-массы”, и мы уже в наше время, благодаря неимоверным усилиям и бесконечной изобретательности разнообразных средств массовой информации, имеем неограниченную возможность для наблюдения за тем, с каким увлечением последний погружен в это занятие: он с головой отдается поиску ответов на самые разные по своим содержанию и ориентации тесты, участвует во всевозможных, вплоть до самых экзотических, конкурсах так называемых эрудитов и знатоков и с исменным удовольствием наблюдает за ходом этих конкурсов, превращающихся в типичные масскультовские шоу, по телевидению, следит за любимыми типами соревнований по отгадыванию всего, что только может быть загадано, с удивительным усердием убивает свое время на решении всевозможных кроссвордов, сканвордов и на многое другое, подобное уже названному.

¹⁶ Ортега-и-Гассет Х. Цит. соч. С. 45 (курсив мой. — К.А.).

¹⁷ Следует оговориться, что я отнюдь не уверен в обоснованности утверждений о существовании в прошлом тех социальных границ, о которых только что шла речь и с которыми будто бы связаны некие, условно говоря, “духоразделы”. На мой взгляд, есть все основания предполагать, что подобного рода представления суть не что иное, как очередные “удобные” мифы, вера в которые успокаивает, и что деление общества “по духу” никогда полностью не совпадало с делением в соответствии с положением, в иерархической структуре этого общества занимаемом. Живучесть подобных мифов может быть подтверждена множеством примеров, однако это уже тема для специального разговора.

¹⁸ Хёйзинга Й. Цит. соч. С. 19. Добавлю к сказанному, что аналогичная ситуация характерна и для познавательной сферы.

¹⁹ Там же. С. 32.

²⁰ Там же. С. 332. И все же однозначное решение этого вопроса невозможно, поскольку трудно не согласиться как с замечанием о том, что “жизнь, знаете ли, не только игра!”, сделанным другим, отнюдь не менее крупным, чем Хёйзинга, специалистом по проблеме игры, так и с вложенным им же в уста своего героя суждением по поводу того, что “именно игра и есть жизнь, когда она хороша! Конечно, из нее можно делать что угодно еще, напри-

мер, обязанность, или войну, или тюрьму, но лучше она от этого не станет” (*Гессе Г. Паломничество в Страну Востока // Он же. Избранное. М., 1984. С. 54*).

²¹ Хёйзинга Й. Цит. соч. С. 29, 27.

²² Там же. С. 61, 92.

²³ Там же. С. 139.

²⁴ Ср.: Там же. С. 332.

²⁵ Там же. С. 198.

²⁶ Там же. С. 201.

²⁷ Эта мысль в значительной степени связана с разделяемой мной и трактуемой в духе О.Шпенглера и Н.Бердяева идеей разделения социальных процессов на процессы культурного и цивилизационного плана. Однако детальное обсуждение этого вопроса в рамках данной работы, естественно, не представляется возможным.

²⁸ В целом следует считать вполне естественным для культуры вообще наличие некоей тройственной тенденции, заявляющей о себе в процессе ее развития и включающей в себя те функции, посетителями которых, по существу, были признаны древнеиндийские боги Брахма, Вишну и Шива, а именно, функции *созидания, сохранения и разрушения*, каждая из которых в меру своих сил способствует продолжению жизни культуры на всех ее уровнях и в любых масштабах.

²⁹ Фромм Э. Цит. соч. С. 157.

³⁰ Хёйзинга Й. Цит. соч. С. 267.

³¹ И этому суждению, по сути своей, нисколько не противоречат заполонившие в последние десятилетия предназначенную для массового потребления и развлечения литературную, театральную или изобразительную — фото-, кино-, теле- — продукцию сцены насилия и вызывающие у “средненормального” человека ужас и отвращение образы. Однако в настоящей работе я вынужден отказаться от более подробного обсуждения этого вопроса.

³² Ср.: “Наш тезис состоял в том, что цивилизация зашла так далеко в своем развитии, что в XIX веке неизбежно породило человека-массу... Отличительными признаками того этапа цивилизации, которого она достигла к XIX веку следует считать либеральную демократию и технический прогресс” (*Ортега-и-Гассет Х. Цит. соч. С. 134*).

³³ Ортега-и-Гассет Х. Цит. соч. С. 112.

³⁴ Дэселс В. Цит. соч. С. 59.

³⁵ Там же. С. 107.

³⁶ Фромм Э. Цит. соч. С. 204.

³⁷ Правда, следует оговориться, что в данном случае речь идет о дефиците “умных эмоций” (Л.С.Выготский), а не о неуправляемых эмоциональных всплесках и “выплесках”, примеры которых встречаются нам буквально на каждом шагу.

³⁸ Шлейермахер Ф.Д. Речи о религии к образованным людям, ее презирающим. Монологи. СПб., 1994. С. 129.

³⁹ Там же. С. 83 и 137.

⁴⁰ Там же. С. 59-60.

⁴¹ Там же. С. 148.

⁴² Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 151.

⁴³ Там же. С. 153.

⁴⁴ Там же. С. 152.

⁴⁵ Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. СПб., 1993. С. 417.

⁴⁶ Шлейермахер Ф.Д. Цит. соч. С. 69.

⁴⁷ Следует признать, что у этой проблемы есть и иной аспект или, точнее, что к ее разрешению возможен и принципиально иной подход; но это лишь свидетельствует об ее исключительной сложности. Вот, что говорил по этому поводу выдающийся мыслитель XX века, которого вряд ли можно было бы обвинить в принижении роли и значения искусства в жизни общества и отдельной личности: “Не только “изящная литература”, но и все искусство с Бетховенами и Вагнерами, есть ничто перед старознаменным догматиком “Всемирную славу” или Преображенским тропарем и кондаком; и никакая симфония не сравнится с красотой и значением колокольного звона” (Лосев А.Ф. Цит. соч. С. 98). Может быть, и в данном вопросе следует помнить о том, что “кесарю кесарево, а Божие Богу”?

⁴⁸ Эразм Роттердамский. Похвала глупости // Брант С. Корабль дураков; Эразм Роттердамский. Похвала глупости. Навозник гонится за орлом. Разговоры запросто. Письма темных людей. Гуттен У. фон. Диалоги. М., 1971. С. 187-188.

⁴⁹ Шлейермахер Ф.Д. Цит. соч. С. 67.

⁵⁰ Эразм Роттердамский. Цит. соч. С. 205.

⁵¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Он же. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1958. Т. 9. С. 321.

⁵² Там же. С. 320.

⁵³ Там же. С. 319.

⁵⁴ Шлейермахер Ф.Д. Цит. соч. С. 93.

⁵⁵ Там же. С. 122.

⁵⁶ Гегель Г.В.Ф. Цит. соч. С. 393.

⁵⁷ Судзуки Д. Лекции о дзен-буддизме // Фромм Э., Судзуки Д., Мартину Р. де. Дзен-буддизм и психоанализ. М., 1997. С. 11.

⁵⁸ Шлейермахер Ф.Д. Цит. соч. С. 98.

⁵⁹ Достоевский Ф.М. Цит. соч. С. 320.

⁶⁰ Фромм Э. Цит. соч. С. 222.

⁶¹ Достоевский Ф.М. Цит. соч. С. 319 (курсив мой. — К. А.).

⁶² Шлейермахер Ф.Д. Цит. соч. С. 87.

⁶³ Там же. С. 92.

⁶⁴ Там же. С. 123.

⁶⁵ Там же. С. 78

⁶⁶ Ортега-и-Гассет Х. Цит. соч. С. 109

⁶⁷ Там же. С. 111.

⁶⁸ Гете И.В. Годы странствия Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся // Он же. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1979. Т. 8. С. 410.

⁶⁹ Ортега-и-Гассет Х. Цит. соч. С. 112-113 (курсив мой. — К.А.).

⁷⁰ Ницше Ф. Цит. соч. С. 123.

⁷¹ Там же. С. 113.

⁷² Ортега-и-Гассет Х. Цит. соч. С. 136. У меня, к сожалению, нет достаточно веских аргументов для утверждения, что после написания этих строк ситуация радикальным образом изменилась.

⁷³ Там же. С. 137.

⁷⁴ Там же. С. 138.

⁷⁵ Там же. С. 139.

⁷⁶ Особенностью описываемой ситуации является и то, что этот процесс распро-

странился — и уже давно — и на художественную сферу, где представители различных видов искусства нередко оказываются узкими специалистами, имеющими крайне смутное представление о специфике других видов художественного творчества и отличающимися удивительной ограниченностью в интеллектуальном плане. Собственно, именно это обстоятельство в свое время поразило еще Гегеля, достаточно скептически высказавшегося, в частности, по поводу музыкантов, по его мнению, “являющихся часто самыми недуховными людьми” (Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Часть третья. Система отдельных искусств // *Он же*. Эстетика. В 4-х т. М., 1971. Т. 3. С. 315). К сожалению, и в этом случае я не обладаю достаточными аргументами для опровержения этого сурового суждения; более того, я охотно предложил бы распространить его и на множество представителей других видов искусства.

Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Часть третья. Система отдельных искусств // *Он же*. Эстетика. М., 1971. Т. 3. С. 315.

⁷⁷ Ортега-и-Гассет Х. Цит. соч. С. 190.

⁷⁸ Фромм Э. Цит. соч. С. 11.

⁷⁹ Достоевский Ф.М. Цит. соч. С. 318.

⁸⁰ Официальное название этой секты “Ассоциация Святого Духа за объединение мирового христианства”.

⁸¹ Бог и мы. Принципы в основных чертах. М., 1992. С. 11.

⁸² Дворкин А. Сектоведение. Тоталитарные секты. Н.Новгород., 2000. С. 176.

⁸³ См.: Современные секты в России. М.-СПб., 1995. С. 56–61.

⁸⁴ Фромм Э. “Дианетика”: искателям сфабрикованного счастья // Человек, 1996. № 2. С. 55.

⁸⁵ Цит. по: Фромм Э. “Дианетика”: искателям сфабрикованного счастья. С. 56.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Там же. С. 55.

⁸⁸ Достоевский Ф.М. Цит. соч. С. 317.

⁸⁹ Фромм Э. “Дианетика”: искателям сфабрикованного счастья. С. 56.

⁹⁰ Фромм Э. Бегство от свободы. С. 101.

⁹¹ Имеется в виду, что практически каждый из живущих в ситуации пандемии массовой культуры в той или иной мере оказывается затронут ее влиянием и речь может идти прежде всего о том, насколько далеко и глубоко зашло это влияние в каждом конкретном случае.

⁹² Адорно Т.В. Введение в социологию музыки // *Он же*. Избранное: Социология музыки. СПб., 1998. С. 45.

⁹³ Там же. С. 54.

⁹⁴ Там же. С. 34.

⁹⁵ Достоевский Ф.М. Цит. соч. С. 324.

⁹⁶ Там же. С. 315.

⁹⁷ Достоевский Ф.М. Цит. соч. С. 323–324.

⁹⁸ Ортега-и-Гассет Х. Цит. соч. С. 143.

⁹⁹ Там же. С. 89 (курсив мой. — К.А.).

¹⁰⁰ Гессе Г. Цит. соч. С. 40.

¹⁰¹ Подробнее см. об этом: Акоюн К.З. Пределы глобализации (культура в контексте глобализационных процессов) // Материалы постоянно действующего междисциплинарного семинара Клуба ученых “Глобальный мир”. Вып. 5 (17). М., 2002.

¹⁰² Шлейермахер Ф.Д. Цит. соч. С. 77.

Глава II

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ШЛЯГЕРА ИЗ ДУХА ФАРСА

АКОПЯН К.З.

“Музыка, как бы выходя из сокровеннейших тайников, запечатлела свои следы в наших ощущениях или в вещах, нами ощущаемых, а потому не будет ли правильным сначала изучить эти следы, чтобы затем удобнее, без всякой ошибки, дойти до того, что я назвал тайниками, если только это для нас возможно”¹.

Аврелий Августин

Понятие развлекательности исторично. Способы развлекать себя и других менялись в зависимости от возраста жанра².

У.Эко

...В пустом баре гремит оркестрола, зазывая неискушенных людей, маня их иллюзорной картиной веселья, достигшего своего апогея. ...Запланированный дурман потребительской музыки не имеет уже ничего общего с пиршеством³.

Музыка приносит утешение благодаря простому плеоназму⁴ — благодаря тому, что нарушает молчание⁵.

Т.В.Адорно

Введение в проблему

В настоящее время мы являемся свидетелями наиболее масштабного “омассовления” сферы музыки за всю историю ее существования. Обладая многими специфическими особенностями, характерными для ползучей экспансии, осуществляемой в XX в. массовой культурой по отношению практически ко всем видам искусства и любым областям совокупной деятельности социализированного индивида, этот процесс отличается безусловной неповторимостью и своеобразием. С другой стороны, тот факт, что музыка, в своих самых разнообразных проявлениях, заявляет о себе практически во всех сферах жизни современного общества, позволяет говорить о подлинной *музыкальной пандемии*. Общественная роль музыки, ежедневные и все более масштабные “вливания” ко-

торой во многом обеспечивают устойчивое функционирование, как видно, остро нуждающегося в них социального организма, неизменно возрастает. По существу, мы стали свидетелями качественных изменений, которые привели к возникновению ранее не существовавшего социокультурного образования — *звучащего*, озвученного, “омузыкаленного” *социума*. Таким образом, обретение музыкой нового социального статуса, неизмеримое возрастание социального значения присущей ей компенсаторной функции, выполнение ею столь важной роли в омассовлении современного общества и одновременное омассовление самого музыкального искусства представляют собой процессы, настоятельно требующие своего осмысления. Однако непосредственному обращению к этой, основной для данной работы, проблеме, я считаю необходимым предпослать несколько предварительных замечаний.

Первое. Одним из наиболее эффективных способов обнаружения принципиальных различий между отдельными видами искусства является наблюдение за процессом *восприятия* художественного произведения. Однако исследованию *восприятия музыкального*, на мой взгляд, до сих пор не уделяется внимания, соответствующего разноаспектной — художественной, эстетической, психологической, антропологической, культурологической, социальной и т.д. — значимости этой проблемы⁶. Начнем с того, что “даже взятые в отдельности музыкальные звучания обладают уже привычными выразительными возможностями. Каждое из них способно вызвать физиологическое ощущение удовольствия или неудовольствия, возбуждения или успокоения, напряжения или разрядки, а также синэстетические ощущения (тяжести или легкости, тепла или холода, темноты или света и т.д.) и простейшие пространственные ассоциации”⁷. Однако, хотя чисто физиологический уровень в определенном смысле и представляет собой фундамент всего процесса рецепции музыкальных звуков и созвучий, хотя, как принято считать, именно над ним надстраиваются уровни психофизиологического, психического, художественного, эстетического, структурного, содержательного (и др.) освоения слушаемой музыки, он, безусловно, является далеко не единственным фактором, определяющим характер и особенности музыкального восприятия: не вдаваясь в излишние для данной работы подробности, в качестве таковых можно указать, с одной стороны, на активно взаимодействующие с ним и друг с другом социальный, эстетический, художественный и другие уровни внешних воздействий, а с другой — на интуитивную, бессознательную, архетипическую обусловленность этого процесса. В целом же вектор, указывающий направление развития способности индивида к адекватному воспри-

ятию музыки, бесспорно, устремлен “вверх” по отношению к природному, физиологическому, основанию этой способности: музыка, относимая к высокому искусству, требует все большего возвышения, удаления — но не отрыва! — от “природы”.

Таким образом, мы, начиная с физиологических и переходя затем к психофизиологическим процессам, в конце концов выходим, или, точнее, *имеем возможность выйти*, на уровень *интеллектуального*⁸ восприятия, на котором в действие оказываются включенными все — и чувственные⁹, и эмоциональные, и рациональные — способности индивида. Иными словами, с одной стороны, самая существенная сторона музыкального восприятия ни в коем случае не сводится к голой физиологии (поскольку “физиологические процессы музыкального восприятия — лже-музыкальный феномен, хотя и в натуралистическом смысле необходимый”¹⁰) и даже к психофизиологии, а с другой — уже на психофизиологическом и даже на физиологическом уровне возникает достаточно определенное по своему характеру отношение к услышанному — будь то отдельное созвучие, интервал, звук, не говоря уже о более развернутых звуковых последовательностях. Следовательно, уже на этом этапе становится возможной качественная, пусть даже неосознанная, оценка последних, выражающаяся в форме соответствующей реакции на услышанное, а также возникают, условно говоря, предэстетические эмоции.

Второе. Восприятие звуков принципиально отличается от любой другой формы рецепции, в частности от восприятия зрительного: “...Неприятных зрительных воздействий, которые сами по себе раздражали бы глаз и нервную систему, в повседневной жизни не так уж и много (да к тому же их легко избежать, например, не смотреть прямо на солнце). Отталкивает главным образом облик явлений, отрицательных по своему существу или по вызываемым ассоциациям. Иначе говоря, в сфере зрительных впечатлений действует некая *положительная* эмоционально-психологическая установка. В согласии с этим, темнота, напротив, как правило, неприятна и часто вызывает — по вполне понятным причинам — страх. В области же впечатлений слуховых налицо в связи с их активностью скорее нечто противоположное. Отношение человека к ним гораздо более осторожно и “избирательно”. Желанно лишь то, что в данный момент интересно, доставляет удовольствие или нужную информацию. Все излишнее, не необходимое чаще мешает. Соответственно этому тишина, в отличие от темноты, большей частью приятна”¹¹.

Имея в виду тему настоящей работы, нужно уточнить, что в данном случае следовало бы говорить об *избирательности управляемой и неуправляемой*. Ведь именно потому, что глаза можно практически в любой момент закрыть, именно зрение обладает

большими *избирательными* возможностями, в то время как ухо очень трудно предохранить от нежелательного звукового воздействия (во всяком случае в повседневных условиях): сознательное начало может активно вмешаться в процесс зрительного восприятия, но оно в значительной мере бессильно перед “звуковой агрессией”. Если ухо пассивно, то “глаз прикрывается веком, его нужно еще открыть; ухо открыто, ему приходится не столько направлять внимание на раздражители, сколько защищать себя от них”, и если “антропологическое отличие уха от глаза приходит на помощь музыке в ее исторической роли идеологии”¹², то оно же в значительной степени уменьшает самостоятельность слушателя музыки, поскольку защищаться от внешних раздражителей, в том числе и музыкальных, нужно *уметь* (для чего необходимо располагать хотя бы минимальными защитными ресурсами) и, главное, *желать* этого. Отсутствие как подобного умения, так и соответствующего желания в значительной степени лежит в основе отмеченных выше процессов омассовления.

Во-вторых, следует учитывать, что глаз избегает не только и не просто зрелищ, вызывающих неприятные ассоциации: вско в значительной степени защищает его и от воздействий, грозящих ему болезненными ощущениями (слишком яркий свет, попадание наскомого, летящие брызги и т.п.), причем защита эта фактически осуществляется на подсознательном уровне. Ухо же практически полностью беззащитно перед чреватými болезненными ощущениями звуковыми воздействиями. С другой стороны, вряд ли можно однозначно утверждать, что неприятные зрительные ассоциации обязательно нежелательны — во всяком случае, если иметь в виду нашего современника: ведь общеизвестно, что десятки миллионов кино- и телезрителей с неподдельным удовольствием смотрят кровавые детективы и фильмы ужасов, предельно откровенные телерепортажи с мест трагических происшествий и т.п. В-третьих, учитывая актуальную музыкальную или, шире, звуковую обстановку в обществе, утверждение о том, что именно тишина доставляет большинству наших современников удовольствие, следует признать явно устаревшим. Сегодня уже можно говорить о том, что тишина, скорее, пугает и вызывает дискомфорт у человека, воспитанного в “озвученном” социуме.

Третьим обстоятельством, требующим уточнения, является терминологическая сторона вопроса. Употребляемый в связи с обсуждаемой проблемой термин “массовое искусство” (а еще в большей степени — “массовая музыка”) явно неудовлетворителен, поскольку целый ряд видов и жанров искусства (например, искусство драматическое, опера, балет, кино, даже литература — если

вспомнить о многомиллионной армии читателей одного и того же произведения, которое само может и не быть причислено к сфере масскульта) предполагает в качестве практически обязательного условия собственного существования наличие многочисленной — *массовой* — аудитории. В результате следует признать, что собственно *массовость* отнюдь не является той чертой, которая могла бы претендовать на выражение сути анализируемого явления. В особой степени это обстоятельство нужно учитывать при обращении к музыке, если вспомнить об оперных представлениях, на которых зачастую присутствует несколько тысяч слушателей; огромную аудиторию собирают и концерты симфонической музыки, программы которых составлены отнюдь не из образцов популярных и доступных широкой публике сочинений. Кроме того, способы и формы *исполнения* произведений многих музыкальных жанров носят подчеркнуто *массовый* характер, выступает ли в качестве исполнителя симфонический оркестр, число музыкантов в котором может иной раз перевалить и за полторы сотни, крупный хоровой коллектив или же труппа оперного театра, определение численности которой также требует использования трехзначных чисел. В дополнение к сказанному следует напомнить о специфике исполнения многих народных и так называемых “массовых песен” — таких, как “Марсельеза” или “Интернационал”¹³. В качестве же главных “претендентов” на право стать наименованием той музыки, которую относим к массовой культуре, давно уже выступают такие термины, как “легкая”, “эстрадная”, “развлекательная”, “популярная”. Однако при ближайшем рассмотрении каждое из них оказывается явно недостаточным¹⁴, и наилучший выход из этого затруднительного положения видится мне в использовании также нередко встречающегося — например у Адорно — понятия “*потребительская музыка*”.

Очередное предварительное замечание состоит в том, что подобного рода музыка становится обычно предметом исключительно *социологического*, а не *музыковедческого* и тем более не *культурологического* анализа. Конечно, отрицать социальную “привязанность” музыкального искусства просто невозможно. Однако стремление свести практически все процессы, происходящие в мире музыки, и в особой степени — музыки потребительской, к процессам социальным, дабы найти каждому из них именно социологическое объяснение¹⁵, неизбежно ведет к вульгаризации и односторонности суждений и выводов. Социология должна занимать в подобного рода исследованиях достаточно скромное, хотя и отнюдь не последнее, место, играя в первую очередь роль источника конкретной информации о процессах, связанных с созданием, распространением и потреблением музыки, поскольку сфера социологии,

на мой взгляд, строго ограничивается “пространством” между *онтологической*, бытийной основой исследуемого феномена и той *областью трансцендентного*, к которой извечно устремлен “алчущий” дух. Поэтому ведущее значение в анализе этой проблемы, на мой взгляд, должно принадлежать именно *культурологическому* подходу, опирающемуся на использование самых разнообразных данных, которые способны ему предложить различные научные дисциплины гуманитарного цикла, в том числе и социология.

Если говорить об основной задаче, поставленной в настоящем исследовании, то она сводится к попытке *рассмотрения генезиса потребительской музыки*. Это уже встречавшееся в данной работе понятие, на мой взгляд, указывает на сущностное свойство анализируемого явления и выступает не просто как социологическая, но именно как культурологическая его характеристика. Специфическими чертами этой музыки, представляющей собой *объект массового потребления*, является ее “доступность, пестрота красок, чувство иронии и разумное воздержание от всего, что может оказаться слишком сложным в духовном или в чисто музыкальном отношении... Утилитарная применимость такой музыки — обслуживание клиента. Она управляет покупателем”¹⁶. Вызывая у слушателя все новую и новую потребность в себе самой, подобного рода музыка не только *не способствует*, но и *препятствует* возникновению у него стремления к существенным изменениям в своем “музыкальном рационе”: мы можем наблюдать, как многие люди, старея, сохраняют удивительную и в то же время вполне объяснимую верность музыкальным предпочтениям своей юности и молодости, одновременно нередко изменяя — и существенно — свои пристрастия в области высокого искусства.

“Атомарной единицей” потребительской музыки является так называемый *шлягер*, который представляет собой в достаточной степени эклектичную и безлико-“космополитичную” песню танцевального характера, в основе которой лежит текст любовного содержания¹⁷. Его происхождение не отличается особым благородством: “Европейские истоки шлягера — немецко-австрийская бидермайеровская¹⁸ Lied¹⁹, французские опереточные арии, водевильные куплеты, ритмические формулы популярных в XIX веке танцев — вальса и польки — быстро смешиваются в один поток, уже почти лишенный национально-жанровой дифференцированности”²⁰. Естественно, что за время своего существования шлягер претерпевал определенные изменения. Например в то время, как происходит постепенный отход от буги-вуги и “сложных” форм раннего рока, “в “новой” поп-музыке утверждается более динамичный танцевальный стиль, ориентированный на молодежный досуг”, а

“ритмически-танцевальная основа подавляет мелодико-лирическую сторону песни. Поэтика, выработанная в шлягере, в роке упрощается: “Язык редуцируется до уровня простого носителя ритма””²¹. Таким образом, магистральное направление изменений, происходящих со шлягером как таковым, — это путь от упрощенного к еще более простому.

Наряду с сознательно примитивизируемым текстом, музыкальной эклектичностью и предельной структурной простотой отличительной чертой шлягера является его *внеациональный* или, как максимум, неявно в национальном отношении выраженный характер. “Преобладание пластиночной продукции американских и английских концернов... воздействовало на текст и музыку: быстро менявшиеся стили танца, возникавшие в кругу коммерциализированного джаза, перемешивание в тексте национальных языков с фрагментами английского — все это определило облик шлягера, пропагандировавшего концернами... Национальная определенность тематики и текста, которую еще можно констатировать в шлягере классической поры... теперь решительно упраздняется... Клише доминирует тотально”²².

Таким образом, *шлягер — это стандарт*. В результате огромное число ежегодно, ежемесячно, еженедельно появляющихся музыкальных новинок превратило шлягер в *custom built*²³, *специальный* характер которого сводится к тому, что он должен “подходить” если и не всем, то предельно большому числу людей, у которых могло возникнуть желание его “использовать”. “Стандартизация охватывает все — от целого до деталей”. Так, например, “основное правило, принятое во всей американской практике, во всей продукции, — чтобы припев состоял из 32 тактов, с *bridge*²⁴ в конце, т.е. такой частью, которая ведет к повторению куплета”²⁵.

Итак, схема задана, модель разработана — и перед нами отлаженное “производство культуры”, поставленной на поток.

О наличии маскультовских потенций в лоне музыкального искусства

Прежде чем говорить о гипотетических истоках потребительской музыки, следует напомнить, что вопрос о происхождении музыкального искусства, как и искусства вообще, до сих пор остается дискуссионным, а попытки дать на него ответ с помощью интерпретации музыки как специфической формы мимесиса, или отражения действительности, фактически не позволяют понять, *чему и как* осуществляется в ней подражание, *что и каким образом* она отражает. Более основательной мне представляется точка зрения, в со-

ответствии с которой музыке придается *онтологический статус*. Музыка — естественно, Музыка с большой буквы! — рассматривается как “невьявленная сущность мира, его вечное стремление к Логосу и — муки рождающегося Понятия. Разум видит сущность мира сквозь лики схемы, формы и эйдоса. Музыкальное восприятие видит *обнаженную*, ничем не прикрытую, ничем не выявленную сущность мира, в-себе-сущность во всей ее нетронутой чистоте и несказанности”²⁶. (Характерно, что подобное понимание сущности музыки требует использования не четких и строго научных или хотя бы философских, в полном смысле слова научными не являющихся, понятий, но *метафор*²⁷, используемых в качестве определений и характеристик анализируемого явления, что, собственно, и обнаруживается в приведенном только что высказывании, в дополнении к которому замечу, что придание русским философом музыке столь значительной роли перекликается и прекрасно согласуется с античными представлениями о звучащем космосе, о музыке сфер.)

В итоге философ признает, что музыка не является “копией пространственно-временного мира”, что “копия переживания есть музыка, или, лучше сказать, переживание есть копия музыки, которой звучит подлинное бытие”²⁸. Из глубокой древности приходит к нам представление об иллюзорном характере искусства, являющегося *тенью теней* и создающего ирреальный и в то же время удивительно реальный в этой своей ирреальности мир; поэтому и функция музыки “сводится к тому, чтобы создавать иллюзию, будто вообще что-то происходит... вообще что-то изменяется”. Этим обусловлена способность музыкального искусства, условно говоря, подменять действительность, в результате чего “те цветные фонарики, которыми музыка увешивает время индивида”, становятся *суррогатами смысла его существования*²⁹.

Еще одним, важным для понимания сущности музыки, моментом является признание наличия в ней игрового начала или, по крайней мере, специфического аспекта, неразрывно связывающего ее с игрой. Во-первых, музыка всегда является *игрой* на различного рода инструментах (к ним в данном случае можно причислить и человеческий голос), овладения специальными приемами которой требует в то же время огромных усилий от “игрока”. Во-вторых, свой игровой характер музыка обнаруживает, создавая иллюзорный мир. Однако созданное таким образом *виртуальное пространство-время* воспринимается нами как сфера, в которой господствует дух серьезности, который при этом отнюдь не подавляет и не уничтожает игрового начала, а сосуществует с ним. Поэтому “противопоставление искусства “серьезности существования” — грубое недоразумение”³⁰: ведь само искусство представ-

ляет собой диалектическое единство серьезности и несерьезности, полярными выражениями которого являются, условно говоря, *трагедия* и *фарс*. Сосуществование же в искусстве серьезного и несерьезного начал обусловлено не только парадоксальной общностью их происхождения, но и тем, что “на ранних этапах, в условиях доклассового и догосударственного общественного строя, серьезный и смеховой аспекты божества, мира и человека были, по-видимому, одинаково священными, одинаково, так сказать «официальными»”³¹, и, как видно, эта тенденция какое-то время сохранялась и в первые века существования классового общества³². Таким образом, присутствие игрового начала в музыке представляется необходимым для того, чтобы та не утратила своего статуса искусства: ведь “там, где вкус отверг последние следы зеленой комедиантской повозки, там нет музыки”³³.

Однако не будем забывать, что утрата столь высокого статуса возможна и в том случае, когда эта повозка становится единственным и универсальным символом музыки в целом. С этим связан один из главных тезисов, выдвигаемых в данной работе: он состоит в том, что опасность преувеличения роли *игрового начала*, нарушения оптимального соотношения между *серьезным* и *несерьезным* в пользу последнего, превращения музыкального произведения в *фарс* существовала всегда: музыка изначально носила в себе зародыш *музыки потребительской*, и порождение последней стало естественным результатом его развития и закономерным итогом разрушительного воздействия “несерьезности”³⁴.

Об амбивалентности музыкального искусства

Другой опасностью для музыки в ее статусе искусства является преувеличение ее “утилитарной” значимости, действительно присущей ей склонности к выполнению прикладной функции, что проявляется не только на обыденном, но и на теоретическом уровне. Подобное отношение к музыкальному искусству в целом понятно и объяснимо, поскольку в большей или меньшей степени *далекому от духа музыки* человеку гораздо легче воспринять абстрактные ее созвучия, “навязав” им некую конкретную, но *вне музыки* лежащую целесообразность, чем согласиться с наличием целесообразности *внеутилитарной*, пребывающей внутри самого музыкального произведения. Так, героя повести Л.Толстого “Крейцерова соната” ставит в тупик непостижимость причин столь сильного воздействия на него прослушанной музыки: “Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели

мессу, я причастился, тоже музыка дошла, а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, — нет”³⁵. “Непонятность” музыки, ее “безрезультативность”, “бесполезность”, неконкретность, невозможность сведения ее содержания к вербальному пересказу или к рациональному описанию, с одной стороны, отталкивают от нее людей, излишне “устойчивых” в эмоциональном плане и эмоционально инертных, а с другой стороны, побуждают многих теоретиков рассматривать ее как сугубо социальный феномен, что фактически предполагает возможность ее исключительно рационального, без участия эмоций, восприятия.

Таким образом, музыка, даже Музыка с большой буквы, способна завести в интеллектуальный тупик слушателя, не способного совместить в процессе ее восприятия эмоциональное переживание услышанного с интеллектуальной его “обработкой”. Об этой амбивалентности музыкального искусства было известно очень давно, о ней размышлял, к примеру, еще Августин, а Гегель считал, что “в музыке царят глубочайшая задушевность и проникновенность и вместе с тем строжайшая рассудочность, так что музыка объединяет в себе две крайности, которые легко делаются самостоятельными по отношению друг к другу”³⁶. Вот в этом обретении самостоятельности каждой из этих крайностей и содержится опасность превращения музыки либо в некое подобие трупа для анатомирования, либо в сильнейшее средство для раздражения нервной системы.

Амбивалентность музыки обнаружилась уже во времена легендарных рапсодов, странствующих певцов-сказителей, исполнителей эпических поэм, нередко сопровождавших свои выступления танцами или активной жестикуляцией. Музыка, с одной стороны, как бы изначально являлась одним из популярнейших видов искусства, привлекая к себе внимание не только отдельных индивидов, но и широких *народных масс*, а с другой — играла все же в основном подчиненную роль, *сопровождая* привлекавший к себе всеобщее внимание текст и/или *развлекая* множество людей в часы их досуга, в чем проявляются как ее изначальная самостоятельность, так и склонность “попадать в зависимость”, “подыгрывать”, выполнять прикладную функцию. Например, “магическое действие музыки и свидетельствует о несамостоятельности искусства; ведь исцеление болезней, избавление от бурных страстей, всякое магическое действие не есть результат чистого (“незаинтересованного”) эстетического чувства. Если Солон пением своих стихов заставил своих соотечественников завоевать Саламин, а Тиртей — тоже пением — вдохновлял на бой спартанцев, то едва ли тут действовала музыка в смысле произведения искусства”³⁷.

А ведь музыка широко использовалась не только в магических,

но и в медицинских и в воспитательных целях: библейский персонаж, царь Саул, приглашал для улучшения своего душевного состояния, когда “возмущал его злой дух от Господа”, не врача, а музыканта Давида³⁸; во многих древнегреческих мифах проводится мысль о том, что “определяющая формула везде одна и та же: звуки музыки представляют и обуздывают демонические силы природы”³⁹; Пифагор, как и его последователи, обязывал своих воспитанников с малолетства заниматься мусическими искусствами, придавая первостепенное значение воспитанию при помощи музыки, и “с помощью некоторых мелодий и ритмов исправлял нравы и страсти людей и восстанавливал изначальное равновесие душевных сил; он также придумал средство сдерживать и исцелять болезни души и тела”⁴⁰. И т.д.

Однако все сказанное верно лишь наполовину, поскольку в не менее давние, чем только что упомянутые, времена мудрецы обратили внимание на существование музыкальных мелодий, звучаний, интонаций, которые “изнеживают и свойственны застольным песням”, а потому, как считал основатель афинской Академии, “их надо изъять”, дабы избавить от вредного влияния свободнорожденных гресков. О возможности негативного и даже вредного для нравственности человека воздействия музыки говорили и Конфуций, и Жан-Жак Руссо, и многие более поздние мыслители, врачи, ученые, теоретики и практики. А Л.Толстой с помощью своего героя вообще отнес музыку к “самой утонченной похоти чувств”⁴¹ и признавал за ней силу гипноза, возражая против того “чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет. И главное, чтобы этим гипнотизером был первый попавшийся безнравственный человек”⁴².

Таким образом, оказалось, что музыка способна развлекать, веселить, придавать мужество, вдохновлять на героические свершения; но может она и расслаблять, вызывать чувство беспокойства и даже побуждать к агрессивным действиям. С другой стороны, “разительна слитность в музыке страдания и наслаждения. Нельзя никогда сказать о музыкальном произведении, что оно вызывает, страдание или наслаждение”⁴³. Музыка способна лечить, психически оздоравливать человека. Издревле музыка понимается и как неукротимая природная сила, и как средство усмирения первичной необузданности человека и присущих ему животных инстинктов. Однако любое лекарство способно приносить вред. И если музыка в принципе способна воздействовать на сознание, эмоции и даже инстинкты, то мы никуда не уйдем от того, что это воздействие может приносить как сладкие, так и горькие плоды: “Музыка лечит... Музыка губит” (Д.Самойлов).

О дионисийском и аполлоническом началах в музыке

Внутренне присущая музыкальному искусству противоречивость ярко заявляет о себе в связи с возникновением древнегреческой трагедии и, шире, древнегреческого театра. Как известно, история древнегреческой трагедии начинается с дифирамба — хоровой песни, исполняемой на празднике, посвященном Дионису. Зооморфное представление о пришедшем, а точнее, приплывшем в Европу восточном божестве, претерпевает в дальнейшем серьезные изменения: постепенно утрачивается изначальная связь Диониса с быком, чей образ сменяет образ “козла, посредствующего между подземным царством и земным плодородием”⁴⁴ и, следовательно, сочетающего в себе идеи смерти и жизни, умирания и возрождения, печали, скорби и радости, надежды. В образе же сатира, верного спутника Диониса, соединявшего в себе божественное (а точнее, демоническое), человеческое и звериное начала, древний грек видел воплощение сил природы, “которой еще не коснулось познание, в которой еще замкнуты затворы культуры”, а также “первообраз человека, выражение его высших и сильнейших побуждений, человека как возбужденного мечтателя, приведенного в восторг близостью бога”; “по сравнению с ним культурный человек сморщивался в лживую карикатуру”⁴⁵. Сатир всем своим обликом навел на мысль о том, что окультуренный человек сохраняет в себе не поддающееся обузданию и готовое в самый неожиданный момент прорваться наружу природное начало, в силу чего он никогда не сможет полностью оторваться от природы и вынужден обращаться к культуре как единственно эффективному средству защиты от бушующих внутри него природных инстинктов. Однако известно, что транквилизаторы могут нанести здоровью не меньший вред, чем возбуждающие средства. Раскрывался же этот образ с помощью музыки, точнее, *в процессе музицирования* и в сопровождавшем его процессе восприятия музыки, образа, сюжета, действия. В этом образе человек и внутренне, и внешне уходил от своего “окультуренного настоящего” в архетипические глубины, возвращался в свое естественное состояние, в то прошлое, когда еще не было нарушено его единство с породившей его природой, но когда уже существовала Музыка — космическая, хтоническая, *естественная*.

Итак, в глубокой древности из подражания страстям возникает *вид дифирамба*; песнь Диониса-быка превращается в изначально дифирамбическую по своему характеру *хоровую “песню козлов”*; “из дифирамба рождается трагедия”, которая становится *обрядом*, т.е. религиозным действием, и, оставаясь в то же время элементом народного празднества, приобретает “характер всенародных мис-

терий, соотносительных элевсинским таинствам с их мудростью о зерне, в земле умирающем и высылающем на землю колос⁴⁶.

“Удар”, наносимый восприимчивому слушателю трагедийным действием, имел своей целью воздействие на эмоции последнего; музыка же должна была усиливать то эмоциональное впечатление, которое производили слова. При этом предполагалось, что она должна способствовать более глубокому усвоению главного смысла “поэтического текста, часто слишком сложного, превышающего меру обычного понимания”⁴⁷. Все происходившее практически в равной степени воздействовало и на актеров, и на зрителей, в эмоциональном и интеллектуальном отношении составлявших, по существу, некое единое целое. В основе же всего действия лежал мощный, укорененный в сознании как актеров, так и зрителей, мифический пласт, в высшей степени содержательный, *серьезный*, понятный и, вероятно, в какой-то степени подавлявший своей грандиозностью текст трагедий Эсхила и Софокла. Разнообразие столь тесно взаимодействующих факторов выполняло, по сути, роль того “ограничителя”, который не позволял дионисийскому возбуждению полностью изгнать из образа сатира человеческое начало.

Идея противостояния аполлонического и дионисийского начал, родившаяся именно в результате анализа древнегреческого театра, позволяет говорить о *врожденной внутренней противоречивости искусства* театра, а следовательно, и музыкального искусства, коль скоро именно оно породило трагедию. “В греческом мире” наиболее ярко эта оппозиционность заявила о себе в рамках отношений, сложившихся “между искусством пластических образов — аполлоническим — и непластическим искусством музыки — искусством Диониса...”⁴⁸. Эти *взаимно необходимые* начала сыграли созидательную роль по отношению ко всей европейской культуре прошлого, которую составляют “аполлонический мир красоты и его подпочва, страшная мудрость Силена...”⁴⁹. Влияние этих начал сказывалось и в более поздние времена, поскольку “мир *in statu individuationis* есть Дионис, в состоянии же расплавленного единства — Аполлон. Мировая жизнь состоит в периодической смене этих обоих состояний”⁵⁰. Не со всем, содержащимся в последнем суждении, соглашаясь, я полагаю, что полнокровное существование искусства прежде всего обусловлено чередованием (но отнюдь не ритмичным!) состояния динамического равновесия, время от времени устанавливающегося между названными началами, и приходящей ему на смену диспропорции между последними. Нарушения упомянутого равновесия (но равновесия *динамического!*) в своих крайних проявлениях способны привести либо к установлению господства бесплодного, более того — мертвящего порядка, либо к возникно-

вению неудержимого в своей разрушительности хаоса. В качестве подтверждения этого тезиса можно указать на происхождение и своеобразие как трагедии, в основе которой лежит *песнь козлопогих сатиров* (в значительной степени *комических персонажей*, не случайно давших имя одной из разновидностей комического — сатирическому), так и ее художественного антипода — комедии, родившейся из *коттои*, особого вида женских плачей, из фактически *траурного действия*, из массового выражения скорби.

Таким образом, присущие искусству и музыке, в частности, противоречия между индивидуальным и общим, объединяющим, между необузданным и уравновешенным, хаотичным и гармоничным, эмоциональным и рациональным, серьезным и несерьезным, между самостоятельным, самодостаточным и служебным, прикладным дополняются противоречиями между высоким и низким, вызывающим смех и пугающим, порождающим тревогу и неуверенность, между развлекательным и побуждающим к страданию, между разнузданностью и сосредоточенностью. А весь этот ряд противоречивых состояний венчает противостояние дионисийского и аполлонического начал, в одно и то же время лежащее в их основании и в той или иной степени вбирающее их в себя.

Подобно тому, как мир начинался с Хаоса, из которого постепенно возникал сохранявший с ним неразрывные связи Космос, так и в основании культуры и, естественно, искусства лежит именно *хаотическое, необузданное начало*, вступающее во взаимодействие и в противоборство с порядком. "...Вероятно, и историческим путем может быть доказано, что каждая богатая народными песнями и продуктивная в этом отношении эпоха в то же время сильнейшим образом была волнута и дионисическими течениями, на которые необходимо всегда смотреть как на подпочву и предпосылку народной песни"⁵¹ — и, на мой взгляд, всего искусства вообще. Если же может существовать общий знаменатель, к которому могли бы быть сведены отдельные виды искусства, столь разительно отличающиеся друг от друга, то этот знаменатель должен предстать перед нами в виде аполлонического и дионисийского начал в их неразрывном единстве и непримиримом противостоянии.

¹ Цит. по: Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. М., 1984. С. 98.

² Эко У. Заметки на полях "Имени розы" // Иностранная литература. 1988. № 8. С. 99.

³ Адорно Т. В. Введение в социологию музыки // Он же. Избранное: Социология музыки. СПб., 1998. С. 46.

⁴ Плеоназм — речевое излишество, вкрапление в речь слов, ненужных с чисто смысловой точки зрения (Словарь иностранных слов. М., 1982. С. 384).

⁵ Адорно Т. Цит. соч. С. 46.

- ⁶ Более того, например, Т. Адорно считал, что “воздействие музыки и характер потребляемого расходятся, если вообще не противоречат друг другу: ввиду этого анализ воздействия музыки непригоден для постижения конкретного социального смысла музыки” (Адорно Т. Цит. соч. С. 59.). Однако меня как раз интересует отнюдь не социальный смысл музыки, а тот эстетический, эмоциональный, психофизиологический эффект, который возникает в результате ее восприятия.
- ⁷ Сохор А. И. Музыка // Музыкальная энциклопедия. В 6-ти т. М., 1976. Т. 3. С. 734.
- ⁸ Подробнее об авторской интерпретации феномена “интеллект” см.: Акоюн К. З. Ratio и intellectus // Вестник Российского философского общества. 2001. № 3.
- ⁹ Термин “чувственные” в данном случае указывает на их исключительную связь со слухом, с одним из основных органов чувств человека, а также с наиболее простой формой реакции организма на внешние воздействия — физиологической.
- ¹⁰ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Он же. Форма — Стиль — Выражение. М., 1995. С. 409.
- ¹¹ Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. М., 1991. С. 7.
- ¹² Адорно Т. Цит. соч. С. 50.
- ¹³ В особой степени эта проблема актуальна для нашей страны, поскольку “с середины 20-х и до конца 50-х гг. 20 в. понятием “массовая песня” охватывалось все песенное творчество советских композиторов. Позднее... к массовой песне стали относить лишь одну жанровую разновидность — хорошую песню на общественно-политические темы, предназначенную для совместного исполнения большими массами людей... во время демонстраций, митингов, собраний и других крупных общественных событий” (Сохор А. И. Массовая песня // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. С. 476).
- ¹⁴ См. об этом, к примеру: Адорно Т. Цит. соч. С. 27.
- ¹⁵ В качестве примера можно привести следующее высказывание: “...Внутренняя конфликтность в музыке — это проявление конфликтов общественных, неосознаваемых самой музыкой” (Адорно Т. Цит. соч. С. 65). Правда, категоричность этого высказывания несколько смягчается признанием того, что “социология музыки... требует не только осознания роли общества и его структуры, не только принятия к сведению простой информации о музыкальных феноменах, но и полного понимания музыки во всех ее импликациях” (Там же. С. 10. Курсив мой. — К. А.).
- ¹⁶ Там же. С. 168. Я бы добавил к сказанному, что она управляет не только покупателем, но в определенной степени и исполнителем, и продавцом, и производителем (в данном контексте я предпочитаю воздерживаться от использования вместо последнего термина слова “создатель”).
- ¹⁷ Немецкое существительное *Schlager* обозначает примерно то же самое, что имеется в виду в английском выражении *best seller* (“ходкий, хорошо продающийся товар”) или в английской метафоре *hit* (“попадание” — “хорошо продающийся диск”). В то же время у него есть и собственное, в первую очередь интересующее нас, значение: “модная песенка” (а также “модный фильм”, “модная книга” и плюс к этому — “боевик”). Интересно отметить, что однокоренной немецкий глагол *schlagen* в качестве основных имеет значения “бить, колотить, вколачивать”, чем, на мой взгляд, выражает сущностную черту обсуждаемого маскультовского понятия. Дело в том, что, случайно или преднамеренно, но от этого глагола естественным образом перебрасывается смысловой мостик к самому “действию”, с ним связанно-

му, т.е. к акту исполнения, которое привычно опирается на *жесткую ритмическую фигуру*, обычно повторяемую на значительном или даже на предельном уровне громкости. Иными словами, музыканты *бьют и колотят* и по своим инструментам — буквально, и по ушам своих слушателей — в переносном смысле: "...Шлягеры, избранные на роль бестселлеров, словно железными молотками вбиваются в головы слушателей до тех пор, пока те не начинают узнавать их и потому — как правильно рассуждают психологи от музыкальной рекламы — любить" (*Адорно Т.* Цит. соч. С. 37).

¹⁸ Biedermeier *m* — обыватель, филистер, *нем.*; Biedermeierstil *m* — стиль бидермайер. "Бидермайер... стилевое направление в немецком и австрийском искусстве около 1815–1848. В бидермайере отразились вкусы бюргерской среды" (Российский энциклопедический словарь. В 2-х кн. М., 2000. Кн. 1. С. 160).

¹⁹ Lied *n* — песня, романс, *нем.*

²⁰ Чередищченко Т. Кризис общества — кризис искусства: Музыкальный "авангард" и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М., 1985. С. 115.

²¹ Там же. С. 117 (цитата, приведенная автором, заимствована из: *Kayser D. Schlager — das Lied als Ware: Untersuchungen zu einer Kategorie der Illusionsindustrie.* Stuttgart, 1976. S. 33).

²² *Kayser D.* Op. cit. Цит. по: Чередищченко Т. Цит. соч. С. 119.

²³ Custom-built, custom-mode — построенный, сделанный по специальному заказу, *англ.*

²⁴ bridge — мост, мостик, *англ.*; в данном случае — музыкальная связка.

²⁵ *Адорно Т.* Цит. соч. С. 30.

²⁶ *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики. С. 426.

²⁷ Об авторском представлении о месте метафоры в культурологии см.: *Акопян К.З.* Логос эйдоса // В поисках утраченного смысла. Н.Новгород, 1997.

²⁸ *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики. С. 473.

²⁹ *Адорно Т.* Цит. соч. С. 49. Это высказывание, вероятно, можно было бы отнести и ко всей музыке, по мне очень хочется надеяться, что, употребив в нем понятие "суррогаты", Адорно имел все же в виду именно музыку *потребительскую*.

³⁰ *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // *Он же.* Соч. В 2-х т. М., 1990. Т. 1. С. 57.

³¹ *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 11.

³² Окончательное разделение серьезного и смехового начал, вероятнее всего, было "осуществлено" христианством. Точнее, последнее постоянно пыталось — далеко не всегда успешно — осуществить подобное разделение, а еще точнее — поставить смеховое начало, фигурально выражаясь, вне закона.

³³ *Адорно Т.* Цит. соч. С. 99.

³⁴ Здесь уместно привести чисто постмодернистское высказывание брата Вильгельма, персонажа романа "Имя розы", полагавшего, что "обязанность всякого, кто любит людей — учить *смеяться над истиной*, учить *смеяться самой истине*, так как единственная твердая истина — что надо освободиться от нездоровой страсти к истине" (*Эко У.* Имя розы // Иностранная литература. 1988. № 9. С. 86). Очевидно, что приведенное высказывание — это мысль, принадлежащая представителю эпохи постмодернизма, чего, пожалуй, не скрывает и сам автор; оно звучит именно в *постмодернистском*, но никак не в средневековом — даже не в раблезианском — духе. В данном случае мы имеем дело с ярко выраженной, если можно так сказать, антисократической иронией, поскольку Сократ, виртуозно используя иро-

нию и смех, стремился прежде всего к тому, чтобы *достичь истины*. Его ирония была направлена против невежества, не признающего себя таковым, против самодовольства и самодостаточности убежденного в своей непогрешимости человека, но никогда — против истины. Ирония Сократа опиралась на его обширные, но отнюдь не очевидные познания и безупречную логику мышления (хотя их значимость, возможно, и была несколько преувеличена великим диалектиком, что, собственно, и стало причиной появления на свет термина сократическая ирония, непосредственно связанного с его именем и играющего очень важную роль в настоящем исследовании). В конечном итоге она была *созидательной*, в то время как на протяжении всего XX в. уверенно набирала силу ирония *разрушительная*: ибо кто может сказать, где лежит граница допустимого высмеивания истины, может ли подобное, не приводя к самым печальным последствиям, быть дозволенным вообще и что нам сулит ликвидация любых ограничений в этом вопросе? Если страсть к достижению истины признается выражением нездоровья отдельного индивида, то как определить то состояние, которое вызывается противоположным чувством — страстью к ее осмеянию и, следовательно, уничтожению, пусть даже метафизическому? Не окажется ли, что, высмеив и унизив истину, мы очутимся лицом к лицу с *ложью*? Но ведь в таком случае результатом наших действий может стать лишь глупый и пошлый *фарс*!

³⁵ Толстой Л. Н. Крейцерова соната // *Он же*. Собр. соч. М., 1982. Т. 12. С. 179–180.

³⁶ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Часть третья. Система отдельных искусств. // *Он же*. Эстетика. В 4-х т. М., 1971. Т. 3. С. 282.

³⁷ Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика). С. 83–84.

³⁸ 1-я книга Царств, 16 : 14–15, 22–23.

³⁹ Золтаи Д. Этос и аффект. М., 1977. С. 13.

⁴⁰ Ямвлих. Жизнь Пифагора // *Человек*. 1991. № 3. С. 91.

⁴¹ Толстой Л. Н. Крейцерова соната. С. 182.

⁴² Там же. С. 179–180.

⁴³ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики С. 444.

⁴⁴ Там же. С. 120.

⁴⁵ Ницше Ф. Цит. соч. С. 83–84.

⁴⁶ Иванов В. Цит. соч. С. 124, 221, 250, 251. Добавлю к этому очень важную для дальнейших рассуждений деталь: “Трагедия отдалялась от своего дионисийского первообраза; но это отдаление делало ее искусством. Когда исключительно царил в ней Дионис, искусством она не была и не могла развиваться в формах художественных” (Там же. С. 304. Курсив мой. — К. А.).

⁴⁷ Маркези Г. Опера: Путеводитель. М., 1990. С. 11.

⁴⁸ Там же. С. 59.

⁴⁹ Там же. С. 69.

⁵⁰ Иванов В. Дионис и прадиионисийство. СПб., 1994. С. 168.

⁵¹ Ницше Ф. Цит. соч. С. 76.

II

Истоки потребительских тенденций в искусстве

Итак, общепризнанным фактом считается то, что к XX веку “музыка раскололась на две сферы, уже давно санкционированные официальной культурой, которая один из отделов предоставила развлекательной музыке”¹, а другой оставила за музыкой “серьезной”.

— Но откуда, как разлад возник? И можно ли вообще говорить о расколе? Может, речь должна идти лишь о метаморфозах, происходящих с одним и тем же многоликим персонажем причудливой истории искусств?

“Их взаимное разделение, да и взаимопроникновение, — дает социологическое объяснение Адорно, — длится с тех же давних пор, что и противопоставление и связь высокого и низкого искусства. Для тех, кого отталкивает от себя официальная культура в силу оказываемого на них экономического и психологического давления, для тех, кто недоволен цивилизацией и потому снова и снова расширенно воспроизводит все варварство и грубость “сестественного состояния”, для тех уже во времена античности, по крайней мере начиная с римского мима, создавали особые раздражители”². Поэтому, если в качестве одной из наиболее показательных черт феномена масскульта (в самом широком толковании этого малопонятного термина) рассматривать “примат компенсаторно-развлекательных, психотерапевтических функций”³, то можно с полным основанием предположить, что *данное явление существовало на протяжении практически всей обозримой истории культуры человечества*. Такое предположение позволяет значительно расширить представление о массовой культуре и, вопреки мнению большинства теоретиков, связывающих ее происхождение исключительно с развитием средств массовой коммуникации и появлением возможности практически неорганиченного тиражирования соответствующей продукции, интерпретировать эти факторы лишь как важнейшие причины, обусловившие начало качественно нового этапа в богатой истории данного, на мой взгляд, все же *паракультурного* явления. Иными словами, это как раз тот случай, когда “феномены, которые исследователь принимает за самые характерные и подлинные черты своей эпохи, на деле существовали с давних пор: *plus ça change, plus c’est la même chose*”⁴.

Что ж, обратимся к истории и попытаемся проверить обоснованность высказанного предположения.

История музыки, по мнению Л.Мазеля, делится на три стадии. Первая носила сугубо фольклорный характер, на второй воз-

никло профессиональное искусство устной традиции, на третьей же — нотное письмо, что позволило создавать музыкальные рукописи, а в дальнейшем — перейти к нотопечатанию. В глубокой древности начинается растянувшийся на тысячелетия процесс перехода от музыкального любительства к профессионализму. Во многом именно с его углублением связано появление черт, которые принято приписывать искусству *высокому* и *низкому* и наиболее яркими выразителями которых, скорее в потенции, чем *de facto*, уже в древности становятся трагедия — ведущим началом в ней остается хаос в своем позитивном проявлении — и комедия, отличающаяся свободой выражения самых разнообразных чувств и наряду с трагедией занимающая важное место в празднествах — этом изначальном смещении сакрального и профанного, — посвященных Дионису и породивших разгульные европейские (и американские, но привезенные все же из Европы) карнавалы. “Пранизкое” и “правысокое” искусства долгое время не обнаруживали взаимной эстетической и художественной непримиримости и сохраняли практически равную популярность.

Идея космического происхождения музыки в древности прекрасно уживалась с представлением о возможности практического ее использования, а ее неискоренимая склонность к развлекательности гармонично сочеталась с доставляемым ею очистительным переживанием нравственно-эстетического характера как результатом победы над трагическими аффектами. Благодаря теоретическому осмыслению феномена трагедии были выработаны важнейшие категории античной культуры: понятия “пафос” и “катарсис”, которые, будучи непосредственно связаны с празднествами в честь бога Диониса, представлявшими собой религиозное явление, фиксировали состояние динамического равновесия между причиной возникновения и разрешением трагического конфликта: “В соединении пафоса и катарсиса, в естественном расцвете первого вторым, заключается смысл и содержание этой религии, выражаемые термином “оргии и таинства Дионисовы””⁵. Таким образом, существование динамического равновесия между хаосом и космосом позволяло понятию “оргия” сохранять свое первородное содержание; сакральное, теснейшим образом связанное с профанным, удерживалось от растворения в нем, а эзотерическое — от превращения в экзотерическое.

Значимость той роли, которая в дионисовом действе принадлежала пафосу и катарсису, казалось бы, должна была свидетельствовать о пристальном внимании, уделяемом в искусстве Эллады человеку, отдельной личности. Однако, как считал А.Лосев, древнегреческая трагедия “в основном *внелична*”, а “основой ее вне-

личности является то, что главным действующим началом является тут рок, безличная, слепая судьба, в руках которой человеческая личность оказывается только механическим орудием”⁶. Постепенно в греческой трагедии все явственнее стала ощущаться потребность в переменах; в поисках протагонистов она все чаще устремляла свой взор не на небо, а на землю.

Этому способствовали существенные изменения, происходившие в V–IV вв. до н.э. в социальной, экономической и культурной жизни древней Греции. Уходящая с исторических подмостков аристократия уступала свое место рабовладельческой демократии, с выходом на авансцену которой, собственно, и завершился период высокой классики⁷. Все большую распространенность обретали однозначно, а точнее, *односторонне оптимистическое мировоззрение*, в котором уже не оставалось места столкновению дионисийского и аполлонического начал, принципиальное неприятие отрицательных волнений и переживаний, последовательный гедонизм и/или столь желанная, но трудно достижимая атараксия. Ведущее положение в греческом театре занял Еврипид — по словам Лосева, *родоначальник психологизма и субъективизма*, бывший “в известном смысле только маской: божество, говорившее его устами, было не Дионисом, не Аполлоном также, но некоторым во всех отношениях новорожденным демоном: имя ему было — Сократ. Здесь мы имеем новую дилемму: дионисическое и сократическое начала, и художественное создание — греческая трагедия — погибло через нес”⁸.

В условиях демократизации греческого общества главным потребителем искусства становится рядовой гражданин древнегреческого полиса. Это был человек рассудочный (“тип *теоретического человека*”⁹), все большее внимание уделяющий *знанию*, расчету, собственной выгоде и получению наслаждений, которые не требуют особых интеллектуальных затрат, далекий по времени своей жизни, но близкий по духу современному нам “человеку-массы”. Оптимизм, который “верил в познаваемость и разрешимость всех мировых загадок...”¹⁰, раз проникнув в трагедию, “должен был мало-помалу захватить ее дионисические области и по необходимости толкнуть ее на путь самоуничтожения, вплоть до мещанского прыжка в область мещанской драмы. <...> Достаточно будет представить себе все следствия сократовских положений: “добродетель есть знание”, “грешат только по незнанию”, “добродетельный есть и счастливый”, — в этих трех основных формах оптимизма лежит смерть трагедии”¹¹.

Усилиями сократического оптимизма динамическое равновесие, сохранявшееся до сих пор в искусстве, оказалось нарушенным.

В драматических представлениях со сцены исчезают боги, мифические существа и герои, а им на смену приходит человек из повседневной жизни. Для того чтобы взглянуть на него, рядовому слушателю нет нужды смотреть “снизу вверх”, поскольку он сам фактически является его прототипом; на смену трагедии и комедии в качестве наиболее популярного сценического жанра приходит *фарс*¹²: “катарсические” слезы высохли, и все громче стал звучать смех, причиной которого было простое *шутовство*. Ко II веку до н.э. практически уходит в небытие “хор греческой трагедии, символ дионисически возбужденной массы в целом...”¹³.

Таким образом, в древней культуре возникает, а точнее, из потенциального состояния переходит в реальное, новое противоречие, проявляющееся в “вечной борьбе между *теоретическим и трагическим миропониманиями*...”¹⁴. Безграничный оптимизм сократического человека фактически разрушает эллинизм, и эта “суровая, аскетическая, даже какая-то жестокая, непосильная для европейского субъекта культура”, уступает место эллинизму, который “мягче, доступнее, человечнее”, “гораздо острее, пестрее, это гораздо более эффективная, завлекательная, пряная и кричащая культура и тем самым гораздо более доступная для субъекта, привыкшего жить своими переживаниями”, — иными словами, для предшественника “человека-массы”. В древнегреческом искусстве усиливается роль эмоционального, сентиментального начал, и художники эпохи эллинизма уже сознательно “играют на интимных сердцепыпательных струнах, стремятся поразить, подавить, растрогать, умилиť, вызвать слезы, восторг, пафос и потрясение”¹⁵.

Однако не нужно забывать, что потрясение потрясению рознь: накал, отличавший древнегреческую культуру эпохи высокой классики, ослабевает, а точнее, возникающее благодаря новому искусству поле напряжения обретает иной характер. Дионисийское начало терпит первое в своей истории поражение; в обществе воцараются гедонистические тенденции, люди желают наслаждаться и развлекаться. Однако победа сократического оптимизма оказывается пирровой, поскольку ставшее господствующим мировоззрение постепенно утрачивает живость и жизнеспособность, вырождаясь в нежизнеспособную схему.

Итак, если “греко-римская древность умела как-то безболезненно и органично сочетать и переплетать эстетическое и рациональное”, если “эти две составляющие человеческого духа не мешали друг другу в классической древности”, то “уже эллинский период принес с собой кризис разума, столкнув его с глубинными неосознаваемыми тайниками человеческой психики...”¹⁶. Однако кризис этот выразился не просто в обращении к “не-разумному”,

но в *отделении* чувства от разума, причина чего лежит не только в гипертрофии первого, но и в сократическом оптимизме второго.

Мы наблюдаем, как постепенно и все более явным становится разделение искусства на высокое и низкое, как все большее внимание в художественных произведениях придается частному, отдельному, деталям, все более сложными и “отчужденными” становятся отношения между разумом и чувством, постепенно обретающим уверенность в себе, в своей самодостаточности, все в большей степени в философской мысли утверждаются идеи ухода от действительности — которые мы сейчас назвали бы эскейпизмом — или, по крайней мере, отказа от активного участия в социальном процессе. Исследователи этого исторического периода пишут о том, что “зрелища, разжигавшие чувственность, процветали в позднем Риме, и, как реакция на них”, утверждались “ригоризм, аскетизм и рационализм в суждениях многих христианских и нехристианских мыслителей поздней античности”¹⁷, в чем проявлялось углублявшееся разделение разума и чувства, губительное для них обоих.

Развитие потребительских тенденций в искусстве

Следующий важный и показательный этап в неясно, но несуклонно идущем процессе формирования потребительской музыкальной культуры связан со средними веками и эпохой Возрождения. Здесь мы обнаруживаем достаточно резкое взаимное противопоставление двух пластов культуры: официального, подчеркнуто серьезного, и гораздо более обширного фольклорного, в котором ведущая роль принадлежала смеховому началу. Открытому и доступному “игровому пространству” достаточно явно противостояла территория, все в большей степени огораживаемая и защищаемая от внешних вторжений; “все эти обрядово-зрелищные формы, как организованные на начале смеха, чрезвычайно резко, можно сказать принципиально, отличались от *серьезных* официальных — церковных и феодально-государственных — культовых форм и церемониалов. Они давали совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений...”. Возникла “особого рода двумирность, без учета которой ни культурное сознание средневековья, ни культура Возрождения не могут быть правильно понятыми”¹⁸. Тем не менее средневеково-возрожденческую культуру можно рассматривать и как в определенной степени целостное образование, поскольку ни народный, ни официальный — государственный, церковный — компоненты ее фактически не могли существовать друг без друга; они друг друга обуславливали, пи-

тали и обогащали в идейно-содержательном плане. Не случайно характерной чертой времени стала нерасчленимость художественных и внехудожественных явлений и процессов: хотя “театрально-зрелищные формы средневековья в значительной своей части тяготели к народно-площадной карнавальной культуре и в известной мере входили в ее состав”, “основное карнавальное ядро этой культуры вовсе не является чисто *художественной* театрально-зрелищной формой и вообще не входит в область искусства. Оно находится на границе искусства и самой жизни. В сущности, это — сама жизнь, но оформленная особым игровым образом”¹⁹. Иными словами, возникает по особому организованное и отличающееся содержательным своеобразием культурное пространство, на котором господствует *дух игры и развлечения* и которое постоянно обнаруживает стремление к расширению своих границ, превращаясь в масштабное социокультурное явление.

Ригоризм официальной культуры, вызывая очевидное раздражение у своих оппонентов, центральное место среди которых занимали участники-зрители народных празднеств, порождает все более нетерпимое отношение последних к усилению охранительных и консервативных тенденций, постоянно подталкивал их к тому, чтобы нанести “пощечину общественному вкусу”. “В противоположность официальному празднику карнавал... был враждебен всякому увеселению, завершению и концу. Он смотрел в незавершимое будущее. <...> Праздник (в данном случае имеется в виду официальный праздник. — К.А.) освящал неравенство. В противоположность этому на карнавале все считались равными”²⁰. Таким образом, демократичная атмосфера средневековых карнавалов, со всей очевидностью перекликающаяся с настроениями, царившими во время грандиозных древних оргий в честь Диониса, создавала прекрасную почву для дальнейшего роста тенденций, способствующих бурному произрастанию еще достаточно слабых ростков массовой культуры.

Краткое отступление

Соглашаясь в принципе с тем, что “народно-праздничное карнавальное начало, в сущности, неистребимо”, что, “суженное и ослабленное, оно все же продолжает оплодотворять собою различные области жизни и культуры”²¹, я все же полагаю, что этот процесс оплодотворения не столь однозначно благостен, как об этом можно судить по прочтении только что процитированного выдающегося исследования народной культуры средневековья. Дело в том, что М.Бахтин, исследование которого представляет

собой практически ничем не омраченный панегирик средневековому быту, анализируя средневеково-возрожденческую смеховую ситуацию, прежде всего отталкивался от того, как эта ситуация была изображена в романе Ф.Рабле. Между тем не следует забывать, что роман — это отнюдь не документ, фиксирующий те или иные события, но *художественное* произведение, в котором создается — более или менее неосознанно — *иллюзорная* и в то же время *желаемая* картина. Стремление автора ярко и выпукло передать привлекшие его внимание черты описываемых явлений и процессов в известном смысле потребовало от него “очищения” текста, сюжета, ситуаций, диалогов от всего “ненужного”, мешающего проведению авторской идеи. Соответственно, мы здесь можем и не обнаружить того, что не было интересным для автора, но что могло бы заинтересовать современного исследователя-культуролога, пытающегося наиболее адекватно, полно и разносторонне воссоздать картину имевших в то время место событий. Поэтому я склонен предполагать, что в описываемых в этом романе карнавальных увеселениях не так уж трудно было бы обнаружить и некую “червоточинку”, в значительной степени лишающую оказываемое ими влияние на жизнь современного общества той исключительно животворной силы, о которой столь увлеченно писал Бахтин. Демократизация социальных процессов, приведшая в свое время к упадку древнегреческой трагедии и к появлению тех элементов, которые выше были названы ростками будущей потребительской культуры, оказывается характерной (естественно, существенно в иных формах) и для времени, описываемого Рабле, что создает необыкновенно благоприятные условия для дальнейшего прораствания этой неприхотливой паракультуры.

* * *

Иные краски в пеструю картину музыкальной жизни средних веков и Возрождения добавляли профессиональные музыканты, число которых довольно быстро увеличивалось. На протяжении XI–XVI вв., сменяя друг друга, города и веси Европы наводняют многочисленные жонглеры, гистрионы, ваганты, шпильманы, миннезингеры, менестрели, трубадуры, труверы, мейстерзингеры. Некоторые из них уже записывали, хотя бы частично, музыку своих произведений, хотя ведущую роль в них все же играл текст. К этому же “отряду” средневековых музыкантов принадлежали и русские скоморохи — странствующие актеры-потешники, первые профессиональные музыканты на Руси.

В музыке этой эпохи мы наблюдаем столкновение различных, зачастую противоположных друг другу тенденций: здесь и апол-

лонически уравновешенные баллады и элегии, и дионисийски безудержные народные песни и танцы; утонченные и изощренно изукрашенные произведения, посвященные Прекрасной Даме, и насыщенные площадным юмором куплеты; аскетические, все усложняющиеся благодаря нарождающейся полифонии хоралы, церковные песнопения и брызжущие весельем и выдумкой тексты, положенные на предельно простые мелодии, музыка, звучащая на праздниках дураков и представляющая собой пародию на церковный культ и католическую мессу, и т.п. На столь пестром фоне, играющем в определенной степени роль питательной почвы, набирает силу и обретает все большую самостоятельность светская музыка, в лоне которой подготавливался расцвет музыкального искусства последующих веков и одной из главных функций которой, несмотря на ее претензии на роль *элитарного* искусства, была функция *развлекательная*. Пестрота музыкальной ситуации этого времени позволяла средневековому жителю Европы быть слушателем и даже страстным почитателем самых различных по своему характеру музыкальных жанров и стилей, “совмещать благоговейное присутствие на официальной мессе с веселым пародированием официального культа на площади”²².

Однако в культуре невозможно быть всеядным: именно в это время формируется новый тип слушателя музыки. Если на ранней стадии становления музыкального искусства “все участники пения, танца, игры, обряда являются и исполнителями, и воспринимающими (произведения же в полном и точном смысле слова нет)”, а в более позднее время “обычно еще нет дифференциации автора и исполнителя, но исполнитель уже отдифференцирован от слушателей”²³, то в эпоху Возрождения все более четко вырисовываются очертания привычной для нас схемы “автор — исполнитель — слушатель”, хотя значительной остается роль автора-исполнителя, который, к примеру, еще в XVIII в. выступает не только в качестве интерпретатора собственных произведений, но и как виртуоз-импровизатор, даже участвующий в состязаниях с другими музыкантами. С другой стороны, все большее “давление” на характер исполнительства оказывает “рыночный спрос”: у многих талантливых музыкантов-исполнителей появляется искушение добиваться в первую очередь не выразительности и содержательности, а технического совершенства и чисто внешнего блеска, ослепляющего не только современного “человека-массы”, но и его более или менее далекого предшественника.

В XVI в. возникает быстро ставший модным вид музыкального театра — пасторальная сказка. В этих представлениях преследовалась единственная цель: доставить ничем не нарушаемое удо-

вольствие великосветским слушателям, жаждавшим ярких зрелищ и улады для слуха. В результате “среднестатистический” западноевропейец, на каких бы ступенях социальной лестницы он ни находился, стал все в большей степени стремиться лишь к *потреблению* музыки. Возникла благоприятная атмосфера для создания нового музыкального жанра — *оперы*, появление которой можно рассматривать как революционное событие и важнейшую веху на долгом историческом пути становления как элитарной, так и потребительской музыки. Опера быстро завоевывает популярность благодаря изначально присущим ей демократическим тенденциям и своей обращенности практически ко всем слоям общества. Рассуждая об опере, Ф.Ницше писал, что она “есть порождение теоретического человека, критически настроенного любителя, а не художника... Бессильный в искусстве человек создает себе некоторое подобие искусства, характерное именно тем, что *оно есть произведение по существу пехудожественного человека*. Так как *он даже и не подозревает дионисической глубины музыки*, то он и сводит музыкальное наслаждение к *рассудочной риторике страсти*, переложенной в слова и звуки... Опера есть выражение взглядов на искусство публики, дилеттантизма в искусстве, диктующего, с веселым оптимизмом теоретического человека, свои законы”²⁴. В итоге “скрытому в генезисе оперы и в существе представляемой ею культуры оптимизму удалось с ужасающей быстротой совлечь с музыки ее дионисическое мировое предназначение и придать ей характер чего-то увеселительного, некоторой игры форм...”²⁵. Поэтому вполне естественно, что “около 1720 года опера в Италии уже была *товаром широкого потребления*, с большой легкостью идущим на экспорт...”²⁶.

Высшему обществу XVII–XVIII вв. требовалось огромное количество развлекательной (а “светская музыка непременно должна быть веселой”²⁷) музыки, которая быстро успевала приесться предшественнику “человека-массы”. Композиторы не сидели без заказов, и именно поэтому “менюэты менее значительных композиторов XVII в. были похожи друг на друга с той же фатальной необходимостью, что и шлагеры”²⁸ нашего времени. Если мы только попытаемся представить себе то огромное количество стандартизированных, под копирку написанных музыкальных произведений, которые были созданы во времена Баха, Вивальди, Гайдна, Моцарта, при том что, к примеру, музыка самих Баха или Вивальди отнюдь не пользовалась “повышенным спросом” у их современников и у пришедших непосредственно им на смену поколений, то у нас появится еще больше оснований провести параллель между музыкальной ситуацией, сложившейся в светской музыке

Нового времени, и музыкальной атмосферой индустриального и постиндустриального общества или хотя бы увидеть, как еще недавно робкий и слабый стебелек потребительской музыки постепенно входит в рост, наливается соком и силой. “...Раньше писали не меньше плохой музыки, чем теперь”. Различие заключается лишь в том, что в прежние времена “ее бледный и жалкий вид замазывался привычностью способов выражения, языковых и стилистических норм, которые всякому шаблону и всякому сбивчивому лепету придавали видимость связи и целостности”²⁹; сейчас же экзотичность и эпатажность музыки призваны шокировать и привлекать падких на сенсации слушателей, в первых рядах которых идут наиболее активные “человеки-массы”.

Не следует забывать и о том, что композитор этого сравнительно недавнего прошлого был человеком, полностью зависимым в финансовом, экономическом, а нередко и в правовом отношении от сильных, а главное — от богатых, мира сего. И те же Гайдн и Моцарт, получая очередной заказ, отнюдь не всегда создавали музыкальные шедевры (некоторые их произведения воспринимаются сейчас в качестве таковых, на мой взгляд, прежде всего в силу неотразимого воздействия на слушателей авторитета имен их создателей, критиковать музыку которых в наше время дело довольно-таки неблагодарное), хотя нельзя не признать, что выдающимся композиторам всех времен удавалось создавать гениальные творения и в ситуации “принудительного творчества”, в случае получения заказа — даже плохо оплаченного.

Рождение “человека-массы”

Лишь на третьем, по классификации Л.Мазеля, этапе развития музыкального искусства было завершено сооружение того основания, на котором возникла потребительская музыкальная культура XX столетия. “Тип музыкальной культуры, установившейся в Европе приблизительно в середине XVII века, оставался более или менее стабильным в течение трех столетий — почти до середины нашего века. <...> Он связан с оперным театром, концертным залом, домашним музицированием, с индивидуальным авторством и письменной фиксацией произведений (нотной записью), с определенными жанрами, формами, инструментальными составами. Наконец, с достаточно прочно установившимися нормами музыкального языка, основанного на тональной системе и тактовой ритмике, и со сложившейся семантикой (выразительно-смысловыми возможностями) средств этого языка, семантикой, воспринимавшейся слушателями разных стран Европы”³⁰. Соглашаясь с

суждением музыковеда о том, что “уже в творчестве Бетховена музыкальное искусство третьей стадии как определенный тип художественной культуры достигло своей окончательной исторической зрелости”³¹, мы вправе рассматривать последующий период развития музыки как, условно говоря, результат инерционного движения. И несмотря на выдающиеся достижения музыкального искусства этого времени, к которым, в частности, следует отнести создание выдающихся образцов “высокой оперы” (Бизе, Верди, Чайковский, Мусоргский, Вагнер), начиная с XIX в. музыкальное пространство европеизированной музыки все в большей степени захватывает музыка развлекательная, чему способствуют демократизация общественной жизни, возрастание числа слушателей, практически единственной целью которых становится развлечение, увеличивающийся разрыв между дионисийским и аполлоническим началами. Из музыки как бы исчезает образ Силена, соединявшего природу как нечто единое и необозримое с природой человека. Свою посильную лепту в этот процесс вносили в том числе и известные, талантливые и яркие композиторы, такие, к примеру, как И. Штраус³², Ж.Оффенбах, Дж.Пуччини, который (и не только по мнению, к примеру, Адорно) наполовину принадлежал легкой музыке. “Всё, что пришло вслед за Оффенбахом и Штраусом, быстро промотало свое наследство. За непосредственными последователями, у которых хранились еще какие-то воспоминания о лучших днях, пришли омерзительные порождения венской, будапештской и берлинской оперетты”³³. В результате создания бесчисленного количества оперетт, водевилей, чисто развлекательных мелодий, предлагавших человеку забыть, развлечься, усладить слух, не “беспокоя” при этом свой интеллект, происходило фактическое *отторжение человека от Природы, наполненной Музыкой*.

Самым важным для нас в описываемом процессе является то, что он представляет собой составную часть процесса гораздо более масштабного и сложного, который “смог произвести на свет новую породу людей — человеческую массу, угрожающую существованию тех самых принципов, которые вызвали ее к жизни”³⁴. Появляется *вечный и неистребимый человек-масса*³⁵ — общественное существо, по самой своей сути не внушающее страха, но в то же время далеко не безобидное, поскольку его отличают инертность, безынициативность, согласие идти на поводу у собственных желаний и эмоций, нежелание утруждать себя размышлениями о сложных проблемах, относящихся к “невещному” миру, но в то же время и агрессивность, эгоистичность, способность “творить и самое большое благо, и самое большое зло”³⁶. Его возникновение во многом связано с тем, что “начиная со второй половины

XIX века перед “средним” человеком, человеком-массой исчезают все препятствия”³⁷. Эта новая разновидность вечно существовавшего типа человека стремительно размножается и способствует гомогенизации общества, уровень которой становится со временем угрожающим, поскольку “общество существует, пока оно аристократично, и перестает быть им, как только утрачивает свою аристократичность”³⁸. В XX век “человек-массы” вошел в окружении многообразных вариантов и форм потребительской культуры, число которых постоянно и стремительно возрастало. Благодаря бурному развитию средств массовой коммуникации и способов тиражирования продукции, которую поставляет на непрерывно разрастающийся и уверенно обретающий международный, всемирный масштаб рынок буквально с каждым днем становящаяся все более мощной индустрия масскульты, конца этому процессу пока не видно.

Краткий исторический обзор

Революционным событием в истории музыки можно считать рождение джаза. Возникнув в США на рубеже XIX и XX вв., соединив в себе, с одной стороны, элементы негритянских духовных гимнов — спиричуэлс, а также лирических блюзов и регтаймов, исполнявшихся в североамериканских кафе негритянскими музыкантами, с другой же стороны — традиции европейской музыки, сохраняемые эмигрантами-европейцами, джаз быстро обрел самостоятельность, став музыкальным жанром, обладающим очевидным своеобразием, эмоциональной насыщенностью, достаточно разнообразными композиционными возможностями и уделяющим огромное внимание свободной импровизации, которая фактически и придавала наиболее характерное звучание джазовым композициям³⁹.

Джаз всегда вызывал разные, зачастую противоположные эмоции и оценки у самых крупных музыкантов и теоретиков музыки: джазу посвящались откровенные панегирики и в его адрес раздавалась резкая критика, принимавшая такие масштабы, что знаменитый американский композитор и дирижер Л.Бернштейн вынужден даже был защищать “джаз от тех, кто объявляет его музыкой низшего класса”, указывая на то, что “вся музыка по своему происхождению принадлежит низшему классу, так как ее истоки лежат в народной музыке”⁴⁰, а то, что истоки джаза можно обнаружить именно в музыке народной, ни у кого не вызывает сомнений. Следует признать, что помимо сугубо вкусовых факторов возникновение взаимоисключающих друг друга характерис-

тик обусловлено факторами, так сказать, общесоциальными и, в частности, тем музыкальным образованием, которое довелось получить критику либо апологету этого специфического музыкального жанра, а также качеством тех джазовых композиций, которые имеются в виду, поскольку можно, вероятно, говорить и о “высоком” джазе, и о джазовой музыке “ширпотребного” уровня и “прикладного” качества, хотя, при всей привлекательности джаза, нельзя не признавать его ограниченности — “это касается и его гармонии (расширенная импрессионистическая гармония), и примитивно-стандартизированной формы”, и безраздельно господствующего в нем “метра, которому повинуются все синкопические ухищрения...”⁴¹.

Между тем, вне связи с субъективным подходом к оценке джаза не вызывает сомнений тот факт, что самые серьезные “подозрения” по отношению к нему обусловлены органически присущей этому музыкальному жанру склонностью к превращению в продукт рыночных отношений. “Даже те, кто отчаянно трудится над тем, чтобы отделить чистый, по их мнению, джаз, от джаза, запятнанного коммерцией, — даже они не могут не включать коммерческих band leaders в сферу своего почитания. Джаз связан одной цепью с коммерческой музыкой уже основным своим материалом — шлягером”⁴². Кроме того, в результате отсутствия единства в среде поклонников джаза (что само по себе вполне естественно) и культивирования фактически каждой группой в большей или меньшей степени своеобразной разновидности последнего⁴³ возникает ситуация активного неприятия поклонниками одного из его направлений всех остальных джазовых форм, что является характерной чертой ситуации, присущей потребительской культуре в целом. В то же время даже не испытывающий к джазу симпатий Адорно вынужден признать его определенные, условно говоря, социальные, заслуги “в рамках легкой музыки”, поскольку “атмосфера джаза освободила подростков от заплесневелой сентиментальности бытовой музыки их родителей”⁴⁴.

Благодаря джазу и другим формам развлекательной музыки повседневная жизнь общества все в большей степени озвучивалась: музыканты играли в барах, салонах, выступали в так называемых кафе-шантанах и кафе-концертах, организовывали небольшие театры-кабаре. Из всего этого разнообразия наибольшее распространение получил мюзик-холл как высшая по отношению к перечисленным форма эстрадных театров. В США в последней трети XIX в. создаются первые мюзиклы, обнаруживающие генетические связи с различного рода театрално-музыкальными развлекательными формами более или менее давнего прошлого — коми-

ческой оперой, опереттой, водевилем, тем же мюзик-холлом, ревю. В 30–40-е годы отмечается усложнение драматургии мюзиклов (например, кроме традиционного хэппи-энд, получили право на существование и трагические развязки), возрастает роль музыки, используются более сложные музыкальные формы. “Мюзикл по сравнению с опереттой и ревю — streamlined⁴⁵, хотя содержание и средства заметно не изменились. По сравнению с доведенными до блеска и упакованными в целлофан show оперетты со всем своим семейством выглядят неряхами... мюзиклы в определенной степени переносят на музыкальный театр технически обязательную объективную форму кинофильма”⁴⁶. Своего расцвета этот жанр достигает в 50-е годы, а с 60-х он вступает в конкурентную борьбу с появившейся в то время рок-оперой.

После второй мировой войны начинается принципиально новый этап в развитии потребительской музыки. Отличающие его особенности обусловлены, во-первых, обретением безусловной самостоятельности так называемой поп-музыкой, во-вторых, бурным развитием телевидения и разнообразных способов трансляции и тиражирования исполняемой музыки, в-третьих, возникновением разнообразного и широко разветвленного шоу-бизнеса, точнее, выходом последнего (существовавшего, безусловно, и ранее, но в более скромных масштабах) на новый качественный уровень и, наконец, неуклонным сближением поп-музыки с музыкой авангардной.

Предыстория поп-музыки также связана с музыкой американских негров (стили “ритм-энд-блюз”, “биг-бит”, “соул”, “госпел”), с сельским блюзом (“кантри-блюз”), с коммерческим вариантом “ритм-энд-блюз” а — рок-н-ролл’ом середины 50-х годов. Очень важным импульсом для развития этого вида потребительской музыки было то, что он был с энтузиазмом воспринят молодежью⁴⁷ и что в период его зарождения — в 50-е годы — существовали тесные связи поп-музыки с различного рода молодежными движениями, чья деятельность нередко отличалась острой социальной направленностью и протекала в основном в США и Великобритании. В результате молодежь и стала главным потребителем подобного рода музыкальной продукции, выдаваемой ее создателями за некий универсальный вид музыки, способный полностью удовлетворить все музыкальные запросы современного человека. При этом возрастные границы ее почитателей неуклонно раздвигались как вверх, так и вниз: “Поп-музыка стала явлением культуры, объединившим для нескольких поколений молодежи функции серьезной и легкой музыки во всем разнообразии их форм, жанров и стилей”⁴⁸. Подобно джазу, она в известном смысле выступила в каче-

стве антагониста пропитанной духом сентиментальности эстрадной музыки середины века⁴⁹, стремясь к выражению идей анархического индивидуализма, уделяя повышенное внимание вопросам секса и выдвигая требования полной свободы половых отношений. Несколько иным направлением в рамках поп-музыки стало фольклорное движение (“кантри-мюзик”, стили “хилбилли”, “блугресс”), так называемый фолк-рок, отдававший предпочтение серьезной социальной тематике. Чуть позже возникает и знаменитый “подпольный рок” — андеграунд.

Для исполнения подобного рода музыки создавались ансамбли, в основном достаточно ограниченные по составу включенных в них инструментов, среди которых все больший вес обретали электроинструменты, и все большее внимание уделявшие обеспечивающей их “работу” электронной аппаратуре. С самого своего рождения поп-музыка получила “несокрушимую” опору в виде мощной ритмизированной основы и, соответственно, обеспечивающей “прочность” этой основы ритм-группы. Важнейшей же вехой, которой было отмечено подлинное начало эры поп-музыки, стали выступления в начале 60-х годов быстро обретшей ни с чем не сравнимую популярность английской молодежной группы “Битлз”.

Интересно отметить, что характерной чертой музыкантов-участников бесчисленных ансамблей поп-музыки являлось и является принципиальное нежелание получать специальное музыкальное образование. В этом можно увидеть выражение определенного “снобизма наоборот”, подчеркнутого и даже преувеличенного нонконформизма музыкантов, с презрением относящихся как к общепризнанным нормам быта буржуазного общества, так и к довольно строгим требованиям, предъявляемым к любому профессиональному исполнителю академическим искусством⁵⁰. В большей или меньшей степени обладая музыкальными способностями, выучившись определенному набору исполнительских приемов и штампов и объединившись с себе подобными, молодой человек начинает свою музыкальную карьеру, не без основания рассчитывая на невзыскательность и отнюдь не большую, чем у него самого, общую музыкальную культуру той аудитории, перед которой ему предстоит выступать, а также на то, что качество его исполнения, превращенного в форменный рев благодаря совершенной в техническом отношении и сверхмощной многотонной аппаратуре, которую должен иметь в своем распоряжении каждый на что-либо ныне рассчитывающий солист или ансамбль, вряд ли будет способен оценить подавленный и физически, и психически, оглушенный обрушившимися на него десятками децибелл слушатель. Наконец, на превращение того или иного исполнителя в

пользующуюся повышенным спросом поп-звезды предприниматели затрачивают огромные средства, которые рассчитывают с лихвой возместить в случае успеха своего подопечного.

Следует признать, что тексты песен, создававшихся и создаваемых в рамках различных течений поп-музыки, число которых увеличивалось с небывалой быстротой, нередко отличались проблемностью и содержательностью (чего чаще всего нельзя сказать об их музыке), в них затрагивались довольно сложные философские, эстетические, социально-политические, этические вопросы. К началу 70-х годов в результате поисков новых форм (правда, с музыкальной точки зрения, не столь уж принципиально отличавшихся от старых) уже поп-музыка начинает оказывать влияние на джаз, на эстрадную и даже на так называемую серьезную музыку (в связи с этим можно назвать хотя бы имена Брубeka, Бернстайна, Штокхаузена, Берио, Шнитке, Денисова и др.). Более того, с конца 60-х поп-музыка заключила поразительный в своем неправдоподобии альянс с религией: производимая ею продукция стала использоваться в качестве культовой музыки в протестантских и даже католических церквях США, Великобритании и целого ряда других стран.

С другой стороны, в поп-музыке сохраняются восходящие еще к джазу импровизационные традиции, в силу чего создаваемые в ее рамках произведения «обычно не обладают структурной завершенностью, не звучат в живом исполнении одинаково даже дважды, что приближает их к традициям устной культуры, где импульсивность каждого отдельного исполнения приобретает ведущее значение. Произведения поп-музыки — это свободные вокально-инструментальные формы, развертывающиеся в виде потока импровизации»⁵¹. Нарочитая примитивность интонационных формул, многократные повторения той или иной попевки, свободная фразировка на фоне активной метроритмической пульсации создают большую напряженность, ошеломляют, оглушают и одурманивают слушателей, нередко доводя как исполнителей, так и аудиторию до гипнотического состояния»⁵².

Поскольку подобное состояние чаще всего достигается с помощью самых примитивных средств — в частности сверхмощного звучания, поп-музыка чуть ли не полностью отказывается от широко распространенной в эстрадной (в буквальном смысле слова *легкой*) музыке *интимной* манеры исполнения, столь ярко демонстрируемой французскими шансонье, заменив ее «пением открытым звуком, «непоставленными» голосами, подчас нарочито искаженными и утрированными, с использованием неестественных тесситур. Характерность мужских и женских голосов подчас умыш-

ленно стирается, широко применяются различные эффекты, от экстатических выкриков до завывания и стонов”⁵³. Поп-музыка, по существу, отказывается от попыток установить контакт с отдельным слушателем, не считая необходимым обращаться к нему как к самоценной и уникальной личности. Ей нужна только *толпа*, которую образуют “деиндивидуализированные индивиды”, сливающиеся в некое “единочувствующее” тело-аудиторию.

Связи потребительской культуры постоянно расширялись и углублялись. Она все в большей степени проникала во все поры общественного организма: благодаря использованию кино, радио и телевидения для пропаганды очередного шлягера; изготовлению и реализации миллионных тиражей пластинок, магнитных записей, компакт-дисков, видеокассет, которые, прежде всего, несут в массы тот же шлягер; выпуску огромного количества периодических изданий, перенасыщенных рекламными объявлениями и “презентациями” различных музыкальных групп, программами радио- и телетрансляций, рассказами о звездах все той же потребительской музыки, содержанием которых в первую очередь является не художественно-критический анализ их творчества (эта сторона дела мало или вообще не интересует миллионы “фанов”), но обсуждение пикантных эпизодов из личной жизни рок- и поп-звезд вплоть до самых интимных ее подробностей, размеров их заработков, их отношений с другими известными на потребительском рынке персонажами и, конечно же, время от времени возникающих вокруг их имен скандалов; применению все более изощренных в своих технических возможностях музыкальных инструментов, а также все более сложной и совершенной техники, поскольку выступления хорошо оснащенных ансамблей превращается в создание ошеломляющего “видеоряда”, показ которого сопровождается потоком, ливнем, градом звуков, обрушивающихся на аудиторию благодаря сверхмощной аппаратуре, без которой самая знаменитая звезда шоу-бизнеса будет выглядеть примерно так же, как всем известный король из сказки Г.Х.Андерсена.

Однако техника в своей экспансии по отношению к потребительской (а в настоящее время можно говорить и о гораздо более значительной “территории” музыкального мира, подвергшейся этой экспансии) музыке пошла еще дальше: сама звукозапись в настоящее время выступает как одно из средств создания и исполнения новых произведений. В то же время появился “новый тип композитора. Функционально планируя, такой композитор объединяет процессы — творчества, исполнения и реализации продукции. Можно говорить о композиторе-менеджере”, “который теперь и в более взыскательной области, а не только в развлекатель-

ной музыке, все подчиняет реализации товара”⁵⁴. В результате пространство, изначально принадлежавшее в музыке, в том числе и в музыке потребительской, человеку, стремительно уменьшается. Собственно человек *изгоняется из мира потребительской музыки, уступая место технике* — электронике, аппаратуре, техническим приемам звукозаписи и воспроизведения. Пытаясь остаться в этом мире, он оказывается вынужден уподобляться техническому устройству, отказываясь от тех человеческих свойств, которые являются избыточными в мире “искусственного искусства”, где господствует Шлягер, обслуживаемый видящими в нем источник сверхприбыли Техникой и Рынком.

Совершенно иной смысл в потребительской музыке обретают тщательно продуманное и непременно стремящееся к экстравагантности оформление сцены, которое в последнее время отличают нарочито организованная хаотичность, выставление напоказ того, что обычно было принято тщательно маскировать и прятать — прием, который, как можно предположить, был позаимствован из арсеналов авангардистского — изобразительного, театрального, архитектурного (например, брутализм 60–70-х) — искусства, а также внешний вид музыканта. Специальный термин “имидж” включает весь джентльменский набор черт, которые обеспечивают “индивидуальность” звезде современного шоу-бизнеса: здесь и особая — продуманная и чаще всего *надуманная* — манера (а еще точнее, *маперность*) исполнения; и столь же “вычисленное”, “видеоклиповое” поведение на сцене; и в высшей степени яркие, броские, экстравагантные, нередко шокирующие костюмы — от стоящих бешеных денег нарядов до специально и продуманно изодранных и замызганных тельняшек, маек или просто обнаженного тела артистов; и соответствующие костюмам, т.е. отличающиеся столь же удивительной изощренностью и сложностью парики и прически или же полное их отсутствие: музыкант может быть в шляпе, с непричесанными и, по внешнему виду, давно не мытыми волосами, наконец, обрит наголо, и т.п.

Над созданием имиджа “запускаемой в производство” поп-звезды работает целый отряд блестящих специалистов (здесь уже без подлинных профессионалов не обойтись!) в области моды, косметики, пластики и т.п. Разнообразные световые, цветовые, шумовые, “атмосферические” и Бог весть какие еще эффекты призваны ошеломить, подавить, оглушить, короче, вызвать у слушателей состояние так называемого “балдения”, “кайфа”, шока. “Тот эффект затуманивания сознания — Ницше опасался, что он будет исходить от музыки Вагнера, — взят на вооружение легкой музыкой и социализирован ею. Тонкое воздействие этой музыки, с по-

мощью которой образуется привычка, находится в самом странном противоречии с грубыми раздражителями. И потому *легкая музыка является идеологией* еще прежде всякого намерения, которое, может быть, сознательно вкладывается в нее или в ее беспомощные тексты”⁵⁵.

Не оправданные ни музыкой, ни текстом исполняемого шлягера телодвижения и перемещения по сцене солиста, “подтанцовки” или даже всех музыкантов ансамбля, мельтешение разодетых и полураздетых тел также имеют своей целью способствовать возникновению именно того состояния, о котором уже было сказано. Современное музыкальное шоу — это оглушающее и ослепляющее театрализованное представление, где собственно музыке, вокалу, профессиональному исполнителю остается все меньше и меньше места и уделяется все меньшее внимание; это шоу, которое предваряется, сопровождается и “одухотворяется” рекламой. Таким образом, не отрицая ни наличия определенной самостоятельности в процессах, связанных с потребительской культурой, ни, условно говоря, роли личности в ее истории, следует признать, что “даже самые дерзкие выходки таланта в легкой (как и в совсем не легкой. — К.А.) музыке обезображиваются тем, что должны учитывать интересы тех, кто продает вещь”⁵⁶.

Однако на предмет настоящего анализа следует взглянуть и с другой стороны — со стороны слушателя.

¹ Адорно Т. Цит. соч. С. 27.

² Там же (курсив мой. — К.А.).

³ Разлогов К. По ту сторону наслаждения // Дар или проклятие? Мозаика массовой культуры. М., 1994. С. 21.

⁴ Адорно Т. Цит. соч. С. 8. ...*plus ça change, plus c'est la même chose* — чем больше это изменяется, тем в большей степени оно остается тем же самым, *фр.*

⁵ Иванов В. Цит. соч. С. 220.

⁶ Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). С. 63-64.

⁷ “...Расцвет греческой философии, литературы, скульптуры и архитектуры в V веке меньше всего обязан демократии, которая в философии начинает себя проявлять только с софистов, в драме — только с Еврипида, т.е. с конца V века, который считается уже началом упадка и разложения и является прямым истоком эллинизма” (Там же. С. 113).

⁸ Ницше Ф. Цит. соч. С. 102.

⁹ Там же. С. 113.

¹⁰ Там же. С. 128.

¹¹ Там же. С. 111.

¹² В данном случае имеется в виду обыденное значение этого термина.

¹³ Ницше Ф. Цит. соч. С. 86.

¹⁴ Там же. С. 123.

¹⁵ Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). С. 119.

¹⁶ Бычков В.В. Цит. соч. С. 232.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 10.

¹⁹ Там же. С. 12.

²⁰ Там же. С. 15.

²¹ Там же. С. 41.

²² Там же. С. 109.

²³ Мазель Л. А. Цит. соч. С. 25.

²⁴ Ницше Ф. Цит. соч. С. 132 (курсив везде мой — К. А.).

²⁵ Там же. С. 134. Отмечу попутно, что оперный жанр был отнесен Ф. Ницше к “искусственным искусствам” (Там же. С. 147), и этот термин мне представляется очень подходящим для характеристики того, что, во-первых, происходило в рамках художественного процесса XIX–XX веков, а во-вторых, для характеристики тех форм, которые мы в настоящее время с полным на то основанием можем отнести к потребительской культуре.

²⁶ Маркези Г. Опера: Путеводитель. С. 23 (курсив мой. — К. А.).

²⁷ Гете И. В. Годы странствия Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся // *Он же*. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1979. Т. 8. С. 253.

²⁸ Адорно Т. Цит. соч. С. 35.

²⁹ Там же. С. 156.

³⁰ Мазель Л. А. Цит. соч. С. 67.

³¹ Там же. С. 45.

³² “...Упадок сказывается у него в пошлых либретто и в неосознанной склонности и к надутой и напыщенной оперной музыке...” (Адорно Т. Цит. соч. С. 28).

³³ Адорно Т. Цит. соч. С. 28.

³⁴ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // “Дегуманизация искусства” и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. М., 1991. С. 79.

³⁵ Там же. С. 89.

³⁶ Там же. С. 80.

³⁷ Там же. С. 82.

³⁸ Там же. С. 49. Подобное суждение звучит крайне резко в контексте актуальных постмодернистских высказываний.

³⁹ “Популярная песня не делается джазом, пока не становится основой для импровизации, и в этом сердцевина всего джаза — в импровизации. <...> Именно исполнитель, импровизируя, создает джаз. Он берет популярную песню и пользуется ею, как манекеном, наряжая ее в ноты. Он одевает манекен на свой манер и всегда оригинально” (Бернстайн Л. Музыка — всем. М., 1978. С. 166).

⁴⁰ Бернстайн Л. Цит. соч. С. 155.

⁴¹ Адорно Т. Цит. соч. С. 19.

⁴² Там же. С. 21.

⁴³ См.: Там же.

⁴⁴ Там же. С. 36.

⁴⁵ streamlined — прямолинейен, *англ.*

⁴⁶ Адорно Т. Цит. соч. С. 29.

⁴⁷ Та назойливая обращенность к молодежи, провозглашаемая, прежде всего на словах, забота о потребностях молодых людей, что в наиболее яркой и откровенно спекулятивной форме проявляется в связи с постоянной пропа-

гандой “новых достижений” масскультовского производства, прекрасно иллюстрируют очень точное замечание, сделанное в свое время Ортега-и-Гассетом: “Молодость стала своего рода шантажом” (*Ортега-и-Гассет Х.* Цит. соч. С. 227).

⁴⁸ Михайлов Дж.К. Поп-музыка // Музыкальная энциклопедия. В 6-ти т. М., 1978. Т. 4. С. 393.

⁴⁹ В то же время “одной из причин возникновения поп-музыки была реакция на усложнение популярной музыки и джаза, которые стали трудными для восприятия в качестве бытовой музыки” (Там же). Комментарии, на мой взгляд, излишни.

⁵⁰ Справедливости ради следует признать, что отмеченное обстоятельство в той или иной степени имеет непосредственное отношение практически ко всему современному искусству. Вот, к примеру, замечание, касающееся живописи XX века: “Одно из оснований, которые когда-то побуждали к выбору человека ярко одаренного — избалованное дитя фей, — заключалось в том, что искусство было слишком долгим, а жизнь короткой. Картина, которую художник выставлял, стоила ему многих недель работы, в то время как сегодня выставляют картины, сделанные менее, чем за час. Именно поэтому раньше не позволялось называть себя художниками тем, кто не отдал долгих лет учебе. Со времен Рафаэля считали, что для формирования живописца необходимо семь лет обучения. Сегодня художником становятся случайно, и некоторые полагают, что чем меньше художник будет учиться, тем лучше окажется его картина” (*Souriau É.* La poésie française et la peinture. London, 1966. P. 34. Курсив везде мой. — К.А.).

⁵¹ Не следует, однако, забывать, что в коммерческом джазе, как и во всех остальных типах потребительской музыки, “большая часть того, что преподносится как импровизация... уже отрепетирована заранее” (*Адорио Т.* Цит. соч. С. 35).

⁵² Михайлов Дж.К. Цит. соч. С. 393.

⁵³ Там же. С. 393.

⁵⁴ Адорио Т. Цит. соч. С. 168–169.

⁵⁵ Адорио Т.В. Цит. соч. С. 34 (курсив мой — К.А. Мы еще вернемся в этому вопросу).

⁵⁶ Там же. С. 36.

III

Современная музыкальная ситуация

Как известно, искусство наделено великим даром, скучно-теоретически называемым *компенсаторной функцией*, которая в особой степени привлекает мое внимание в связи с темой настоящего исследования.

С точки зрения некоторых теоретиков, “возможность изживать в искусстве величайшие страсти, которые не нашли себе исхода в нормальной жизни, видимо, и составляет основу биологической области искусства. Все наше поведение есть не что иное, как процесс уравнивания организма со средой”¹. Однако не стоит тратить времени на доказательство того, что в нашем случае окружающая нас среда отнюдь не сводится к среде биологической хотя бы потому, что “то буквальное, например физиологическое, воздействие, которое производит на людей музыка... совсем не тождественно эстетическому постижению произведений искусства”². Поэтому любые попытки свести как искусство в целом, так и его отдельные аспекты к биологии или рассматривать его лишь как реализацию “не пошедшей в дело энергии”³, представляются по меньшей мере архаичными. Не отрицая значимости физических, физиологических и психофизиологических процессов в акте восприятия произведений любого вида искусства, в том числе и музыки, не следует забывать не только о чисто психических, но и о *сверхчувственных* реакциях индивида⁴. Нельзя также не принимать во внимание тех социальных и личностных связей, которые практически не поддаются фиксации и учету, но значительно усложняют процесс *взаимодействия* субъекта с художественным объектом. И поэтому обратимся к процессу музыкального восприятия.

Главному потребителю масскульта, стремящемуся лишь к развлечению слушателю, далеким предком которого был сократический человек и который ныне носит имя “человека-массы”, довольно чуждо критическое, а точнее аналитическое, отношение к воспринимаемым музыкальным произведениям. “Он скептически относится только к тому, что принуждает его сознательно мыслить...”⁵. Этот человек полностью удовлетворен теми отношениями, которые установились у него с миром музыки (как и со многим другим). Он “опасается, как бы его самого не поставили слишком высоко. Он — low brow⁶ и сам сознает это; он находит добродетель в своей посредственности. Он мстит музыкальной культуре за тот грех, который она взяла на себя, изгнав его из сферы своего опыта”⁷. Последнее служит ему основанием высмеивать непонят-

ное и относиться к нему свысока. Понятным же он признает лишь то, что воспринимается им практически исключительно на психофизиологическом уровне.

Сравнивая *развлекающегося слушателя* со *слушателем строгим*, с завсегдадаем концертов и спектаклей, где безраздельно (конечно, в идеальном случае!) властвует высокое музыкальное искусство, мы сразу обращаем внимание на то, что если типичная форма восприятия музыки последним настоятельно требует полной изоляции от всего постороннего, предполагает лишь аскетически-нарядные интерьеры⁸ и такие же костюмы исполнителей, если его поведение отличают напряженно-расслабленная сосредоточенность и — внешне ничем не проявляемая, но безусловная — эмоциональная открытость в сочетании с интеллектуальной углубленностью в процесс постижения духа, идеи, структуры, деталей исполняемого произведения⁹, то *развлекающийся слушатель*, или сократический человек, оказывается в принципиально по-иному организованном пространстве, о котором уже было немного сказано, и ведет себя соответствующим образом: слушатели-зрители (именно зрители, поскольку современное концертное шоу можно назвать скорее объектом зрительного, чем слухового восприятия) пританцовывают, подпрыгивают в такт музыке, хлопают, кричат, режут, вопят, смеются или даже плачут, утрачивая, по существу, контроль над своими чувствами. Такое поведение объясняется в определенной степени тем, что “эмоции человека стремятся не только к голосовому, но и к двигательному выражению (например, дети часто прыгают от радости). В этом отношении интонация глубоко родственна жесту”¹⁰. С другой стороны, те эксцессы, которыми нередко сопровождаются или завершаются подобного рода шоу-концерты, являются прекрасным подтверждением мысли о том, что “уровень разрушительности в индивиде пропорционален той степени, до какой ограничена его экспансивность”¹¹. В данном случае экспансивность *развлекающегося слушателя* не только не ограничивается, но и специально, сознательно и умышленно “подогревается”. В результате он дает выход тому асоциальному, что зрело и бродило в нем, подавленное социальными запретами. К этому стоит добавить, что музыка в принципе не может адекватно и в полной мере восприниматься слушателем, пребывающим в движении, тем более если он находится в шумящей, поющей, свистящей толпе, поскольку сам принцип эстетического и, естественно, художественного, восприятия требует сохранения определенной дистанции между реципиентом и объектом восприятия.

Сказанное позволяет признать, что если *строгий слушатель*, чье поведение находится под вполне естественным контролем —

нет, не разума, но интеллекта¹², — прежде всего ориентирован на привычную для него внутреннюю — духовную — активность, то *развлекающийся слушатель*, являясь существом ведомым, пассивным именно в духовном плане, не находит и не ищет в музыке содержания, требующего *итровертного сопереживания и интеллектуального освоения*, в результате чего накопившаяся в нем и доведенная музыкой до “точки кипения” внутренняя энергия стремится вырваться наружу. Решающую роль в подведении его к этому состоянию играет музыка, практически чуждая аполлоническому началу, подавившая в дионисийском импульсе его творческую составляющую и высоко оценивающая в Сатире лишь рога да копыта, то бишь его животную, а может, и звериную, сущность. И если *развлекающийся слушатель* не сумел или не успел во время самого представления “понизить” возникшее в нем эмоционально-психическое напряжение, то недоизрасходованная энергия может быть им растрчена в самых неожиданных, но чаще всего носящих разрушительный характер действиях. Конечно, его поведение во многом зависит и от того, насколько глубоко усвоены им принятые нормы поведения, до какой степени он способен противостоять возбуждающим воздействиям микро- и макросоциальной среды и спонтанным вспышкам “фрейдовского” стремления к разрушению. Правда, следует признать, что потребительская музыка способна ублажать своих почитателей и принципиально иной продукцией, в которой практически отсутствуют как Дионис, так и Силен, а осиротевший без жизненно необходимого ему “оппонента” Аполлон представлен лишь слащавым херувимом с полотен художников-академиков.

Интересно отметить, что поведение современных “фанов” того или иного явления потребительской музыки, в частности конфликты, возникающие между сторонниками различных течений последних, отнюдь не является чем-то небывалым и имеет свои корни в прошлом. Напомню, например, о широко известной в истории музыки “войне буффонов”, хотя в ней, следует это признать, главную роль играло все-таки отстаивание чисто эстетических, художественных принципов. Зато уже противостояние “глюкистов” и “пиччинистов”, т.е. сторонников музыки Глюка и Пиччини, в значительной степени напоминает современную взаимную непримиримость “фанов” — к примеру, поклонников “попсы” и “хард-рока”. А уж превращение в буквальных идолов толпы Э.Карузо, М.Ланца, Л.Собинова, И.Козловского или С.Лемешева порождало ситуации, до удивления похожие на те, которые позже были связаны с именами Мадонны, М.Джексона или Ф.Киркорова.

Тем временем пассивный *развлекающийся слушатель* находит

в себе силы, чтобы оказывать заметное влияние на музыкальную ситуацию в обществе, одна из наиболее характерных черт которой заключается в том, что современный человек становится нетерпимым к “звуковым паузам”, к молчащей среде. Ему необходимо заполнять ее звуками, которые, будь они даже элементами и фрагментами самой высокой и прекрасно исполняемой музыки, воспринимаются как нечто служебное, вторичное, “полезное”. Так¹³, музыка — чаще всего полностью обесмысленная, в самом худшем смысле шлягерная и электронная — заполняет событийные паузы во время спортивных состязаний (например, хоккейных матчей), заботливо не оставляя своих adeптов в столь пугающем их одиночестве; ожидание телефонного соединения “сопровождает” абсолютно неуместная в подобной ситуации и обезличенная электронным вариантом исполнения, но нередко замечательная в своем первозданном виде классическая музыка; практически любой современный автомобиль оборудован музыкальной аппаратурой, которая чаще всего приводится в действие с первым же поворотом колес; наш современник, занятый домашними делами, даже требующими внимания и сосредоточенности, нередко испытывает дискомфорт из-за отсутствия звукового фона; и т.д.¹⁴. На мой взгляд, искусственно озвученный и постоянно звучащий мир представляет огромную опасность для человека, для его психического здоровья, в связи с чем можно говорить о возникновении серьезных социальной, антропологической и экологической проблем, которым до сих пор не уделяется практически никакого внимания.

Представление о музыкальной ситуации в современном обществе будет неполным без упоминания об “абсолютной” музыке. На протяжении очередного (только ли очередного?) века ее истории мы можем наблюдать рождение додекафонии, отказ от музыки тональной¹⁵ и, как следствие, разрушение гармонии в ее традиционном понимании, умышленную “хаотизацию” музыкальной организации, обрывочность и фрагментарность изложения музыкального материала, исчезновение мелодии, а вместе с ней и членораздельно и компактно выраженной музыкальной мысли, возникновение алеаторики, разрушение партитурной вертикали, завершившееся признанием ненужности классической гармонии, использование в качестве “музыкальных” инструментов либо в определенной степени случайных предметов, либо сложной аппаратуры, звучанию которой присущи механистичность и выхолощенность¹⁶, пришедшее на смену *сочинению* музыки вдохновенным композитором *конструирование* музыкальной композиции изобретательным и прекрасно оснащенным в техническом отношении

артизаном от музыки¹⁷, который предпочитает традиционному инструментарию оставляющий не у дел живых исполнителей синтезатор. Практически во всех жанрах музыки в XX в. на первый план вышел музыкально-математический расчет, что привело к созданию, с одной стороны, рассудочных и отчужденных музыкальных композиций, а с другой — многотиражных серий клонированных шлягеров, поскольку “момент необходимости творчества, потребность в самовыражении, убывает по мере усиления конструктивного элемента в творчестве”¹⁸.

Трудно сказать, до какой степени процессы, охватившие “абсолютную” музыку, оказались разрушительными для музыкального мира в целом, но то, что на первый план в них вышел принцип разрушения, очевидно. Как писал в 1966 г. знаменитый американский музыкант Л.Бернстайн, “страшный факт состоит в том, что между композитором и публикой за последние пятьдесят лет раскинулся океан... Мы впервые живем музыкальной жизнью, *не основанной на произведениях нашего времени*. Это явление характерно именно для XX века, — оно никогда не возникало прежде... В то же самое время мы живем в момент невероятного бума музыкальной активности. Статистические данные свидетельствуют о стремительном взлете: больше людей слушает больше музыки, чем когда-либо”¹⁹. В итоге многие из недавних *строгих слушателей*, напуганные произведениями музыкального авангарда и утратившие, условно говоря, музыкальную почву под ногами, более или менее охотно обратились к миру потребительской культуры, нередко даже не замечая произошедшей подмены.

Ситуация разорванного музыкального сознания

На первый взгляд “главная... проблема современной музыкальной культуры... определяется огромным разрывом между так называемой серьезной и популярной музыкой, каждая из которых, в свою очередь тоже неоднородна”²⁰. Даже не пытаясь опровергать это положение, я все же осмелюсь утверждать, что дело обстоит сложнее.

Прежде всего остановимся на завершающей части приведенного высказывания. Действительно, говоря о двух ветвях музыки, следует иметь в виду, что каждая из этих ветвей несет множество мелких веточек, каждая из которых может обрести в глазах людей, именно на нее обративших свое “музыкальное внимание”, значение самостоятельного растения. Отсюда следует, что ни “строгий”, ни “развлекающийся” тип слушателя не представляет собой хотя бы относительно однородной по своим художествен-

ным вкусам группы и что эти два типа в целом в той же мере не совместимы друг с другом, как не могут соединиться в одном человеке создатели великих музыкальных произведений и изготовитель однодневных шлягеров.

Можно предположить, что каждый из названных типов слушателей представляет собой многоуровневое образование. Высший уровень *строгого слушателя* — это человек, который в принципе *не может превратиться в фанатичного поклонника даже самого выдающегося музыканта*, не говоря уже о какой-нибудь поп-звезде, который никогда не изменит привычному для него способу восприятия музыки и никогда не станет злоупотреблять ее слушанием²¹. В то же время он вполне может получить удовольствие, слушая *талантливые и оригинальные* джазовые произведения, “роковые” композиций или эстрадные песни. Иными словами, музыка для него делится не столько по жанрам, сколько на интересную и неинтересную, содержательную и бессодержательную, *небесную и пошлую*²². И если ему и потребуется “звуковой фон” в минуты отдыха или свободного размышления, во время застолья или в процессе выполнения какой-нибудь механической работы, то он, вероятнее всего, выберет не шедевр гениального композитора, а что-нибудь достаточно содержательное из той же поп-музыки. Слушатель же, принадлежащий к низшему уровню того же типа, проявляет явную склонность к потребительской музыке и всегда подвергается опасности быть затянутым в ее водоворот. Чаще всего это дилетант — дилетант по образу мысли, а не по образованию — в музыке, а “*дилетант* любит в музыке преимущественно понятное выражение чувств и представлений, материал, содержание, и потому он обращается главным образом к сопровождающей музыке”²³.

Последнему очень близок представитель высшего уровня *развлекающегося слушателя*, который вполне может “позволить” себе прослушать что-либо из музыки академической, “некоммерческой”, и с явным удовольствием воспримет столь популярную ныне шлягеризированную классику — например “К Элизе” Бетховена или “Времена года” Вивальди, но ему вряд ли грозит “опасность” разрыва с музыкой потребительской, которая, однажды подчинив своей власти, редко возвращает свободу своим данникам. Он проявляет немалую требовательность по отношению к потребляемой музыке, в то время как низший тип *развлекающегося слушателя* надолго, если не на всю жизнь остается до фанатизма верным поклонником поработившего его поп-идола. “Упоение чувствами — это дело слушателей, не обладающих должной культурой, чтобы художественно постигать музыкально-прекрасное”²⁴.

Одно из самых существенных различий между всеми назван-

ными подтипами слушателей заключается в том, что чем выше стоит индивид в эскизно набросанной иерархии, тем с меньшей нетерпимостью он относится к “инаким” музыкальным вкусам.

Музыке присуща и интегративная функция, а человек, когда ему страшно и одиноко, чаще всего стремится объединиться с другими. Однако если одни, объединяясь, оказываются способными не столько брать себе, сколько отдавать другим, хотя при этом отнюдь не исключено, что чувство одиночества у них так и не исчезает, то объединение способных лишь присваивать порождает *массу* — даже не толпу, поскольку, если приглядеться, то и в толпе можно увидеть лицо, отмеченное печатью индивидуальности; масса же стирает всякие сущностные различия, оставляя только первичные: цвет глаз, волос, рост, форму рта и т.п. У “человека-массы”, этого небывало размножившегося сократического, теоретического человека, растворившегося в стандартизированной — по своему поведению, одежде, прическам, привычкам, вкусам и т.п. — толпе, среди своих бесчисленных подобий, действительно исчезает чувство одиночества. Он *потребляет*, и это не требует от него никаких размышлений; а потребляет он то же, что и вся масса. Его вполне устраивает потребительская музыка, рыночная стоимость которой как продукта понятного и близкого ему стандартизированного производства определяется достаточно четко. “Легкая музыка в определенном смысле отстой, осадок музыкальной истории. Но стандартизацию легкой музыки²⁵ ввиду ее очевидного примитивизма нужно истолковывать не только с точки зрения имманентно-музыкальных закономерностей, сколько социологических. Она стремится к стандартизации реакций, и успех этих стремлений, например, бурно выражаемое отвращение ее сторонников ко всему иному, очевиден”²⁶. “Человек-масса” обращается к потребительской культуре как к фактически единственной для него возможности избежать одиночества и, вероятно, в бессознательной надежде отстоять собственную индивидуальность. Однако потребляемая им продукция потребительской культуры, в частности музыки, лишь “скрашивает пустоту внутреннего смысла, чувства. Она только декорация пустого времени”²⁷. Отсюда логично сделать вывод о том, что “нормальный” способ преодоления одиночества в нашем обществе состоит в превращении в автомат”²⁸.

Музыкальное сознание современного общества разорвано в клочья; между отдельными его фрагментами практически отсутствуют какие бы то ни было связи. Однако хочется подчеркнуть, что водораздел между различными областями мира музыки, практически каждая из которых заселена лишь одним типом слушателей, проходит, условно говоря, не поперек той сложной иерархии,

которую представляет собой музыка как в известном смысле целостное образование, а вдоль, по вертикали. Иными словами, не существует плохих и низких жанров, поскольку в любом из них можно обнаружить как интересные и талантливые, так и слабые и даже беспомощные произведения. Если не брать в расчет поделки бездарных ремесленников, то причиной их слабости нередко оказывается нарушение динамического равновесия между дионисийским и аполлоническим началами, допущенное либо самим сократическим человеком, либо в угоду ему.

“Омассовление” звучащей среды

Процесс “автоматизации” “человека-массы”, импульсы к возникновению и протеканию которого в первую очередь исходили и исходят из той сферы, где совершаются научные открытия и фиксируются технические достижения, непосредственно связан со звучащим социумом: с одной стороны, ход этого процесса обусловлен непосредственным воздействием последнего, а с другой — он сам во многом определяет характер звучаний, которые сопровождают жизнь отдельного индивида, вовлеченного в повседневное функционирование разнообразных общественных механизмов.

Проследить развитие этого процесса мы можем не только на примере потребительской музыки, но и обратив внимание хотя бы на те речевые интонации, которые получили широкое распространение в современном обществе — во всяком случае в российском, “мода” на которые или, скорее, привычка к ним, возникла благодаря заполонившим эфир многочисленным радио- и телеведущим, как две капли воды похожим друг на друга своей манерой извергать неиссякаемые словесные потоки, чаще всего лишенные мысли, а нередко и достойного быть озвученным содержания, и которые представляют собой некий “сплав”, в различных пропорциях содержащий в качестве составляющих его ингредиенты специфически манерное произношение тех или иных исполнителей современных шлягеров (в частности пропагандистов стиля рэп), приклатенных российских “шансонье”, англоязычных диск-жокеев, ведущих многочисленных шоу-программ (косвенных наследников базарных зазывал более или менее давнего прошлого) и т.п. Эти ставшие уже типичными интонации *абсолютно инородны интонационному строю русского языка*, что не только режет слух достаточно чуткого в этом отношении человека (а таковым является прежде всего *строгий слушатель*), но и затрудняет восприятие смысла сказанного, нередко даже искажает его и оказывает незаметное, но постоянное воздействие на повседневную жизнь современ-

ного (российского) общества. Все возрастающая, особенно в молодежных кругах, популярность описанного интонирования речи свидетельствует не только о музыкальной глухоте “человека-массы”, но и о его эмоциональной бедности и интеллектуальной ограниченности, поскольку интонационное разнообразие и эмоциональная насыщенность — это не просто характеристики внешней стороны речи, но прежде всего средства более полноценного выражения смысла содержательного высказывания.

Сказанное подводит нас к разговору о слове, роль которого в современной потребительской музыке очень своеобразна. Музыка, как и в давно прошедшие времена, оказалась полностью подчиненной тексту. Знание шлягера — это прежде всего знание его текста, запоминанию которого должны способствовать музыкальные штампы и стандартизированные обороты. При этом подавляющее большинство исполняемых текстов не имеет ничего общего с поэзией: они глупы и банальны, шокируют убожеством своего содержания, совершенно беспомощны в поэтическом отношении, если вообще в данном случае пристало говорить о поэзии. Множество подобных “опусов” отличают ироничность, подчеркнутая несерьезность и деланность (напомню, что быть серьезным и искренним в эпоху постмодернизма совершенно немодно), претензии же на интимность и задушевность выливаются в откровенную пошлость и тривиальность.

Если говорить о музыкальном тексте, то следует заметить, что на третьем этапе развития музыкального искусства произошло парадоксальное возвращение к очень далеким временам, когда он вообще не фиксировался. Фактическое исчезновение нотного текста в наше время — а именно об этом можно говорить в связи с опирающимся на свободную импровизацию джазом, записанными нередко лишь на диски и кассеты рок- и поп-композициями, полным отсутствием партитуры в привычном значении этого слова у таких композиторов, как Кейдж, Штокхаузен или Шеффер, — разрушило ту ситуацию, которая возникла благодаря изобретению нотной грамоты и, казалось, навечно закрепилась в музыке последних столетий.

Существенное воздействие на актуальную музыкальную ситуацию оказывает потребительская культура, результаты чего обнаруживаются в искусстве, до сих пор рассматриваемом как “высокое”. Так, например, проведение оперных спектаклей под открытым небом и в присутствии десятков тысяч человек, на мой взгляд, не столько возвращает нас к временам античности, сколько свидетельствует об омассовлении, коммерциализации искусства и даже о профанации его, поскольку в данной ситуации слуша-

тели воспринимают уже не натуральное звучание голосов певцов, а музыку, прошедшую, прежде чем быть услышанной, “длинный” путь — через микрофоны, усилители, динамики. Более того, вполне возможным оказывается исполнение даже самых великих оперных спектаклей под фонограмму. Однако искусство, основанное на лжи, теряет свое право именоваться искусством. Подобное же исполнение есть ложь, несмотря даже на то, что речь идет об исполнении великой музыки. То же самое можно сказать и о тех концертах, которые устраиваются на огромных открытых площадях — неважно, идет ли речь о подножье Эйфелевой башни, о Красной площади или о подиуме в центре Рима. И какие бы великие музыканты ни выступали на сколоченной специально к подобному событию сцене, оно оказывается ложным или, точнее, шлягеризированным, по своей музыкальной сути.

Еще пример. В Соединенных Штатах вокруг огромного концертного зала, который сам по себе вмещает не одну тысячу слушателей, устанавливаются огромные телевизионные экраны, и, расположившись на окрестных лужайках, приехавшие “на концерт” слушатели имеют возможность стать *телесвидетелями* того, что происходит в это самое время в концертном зале, и *радиослушателями* того, что там исполняется, поглощая в то же время гамбургер или специально к концерту приготовленный шашлык, делая попутно замечание своим расшалившимся малышам либо просто обсуждая домашние дела со своими близкими. Это еще одна форма омассовления и шлягеризации высокого искусства и еще один вариант обмана слушателя, который не подозревает и не задумывается о том, что он обманут, только потому, что являет собой достойного представителя “человека-массы”.

Своеобразной формой обмана является и выпуск дисков, условно говоря, с best-музыкой, представленной либо “лучшими” произведениями какого-нибудь крупного композитора, либо “лучшими” записями знаменитого исполнителя. При этом в первом случае могут вообще не упоминаться исполнители, а во втором — названия исполняемых произведений или их авторы. Важно еще отметить, что программы подобных дисков составляются в расчете на привлечение либо *развлекающегося слушателя*, еще сохранившего способность воспринимать что-либо, кроме “попсы”, либо *строгого слушателя*, уже готового перейти в разряд *развлекающихся*: в них включаются пьесы, превращаемые в шлягеры благодаря неумеренному их исполнению и, соответственно, потреблению, отдельные части инструментальных сонат и концертов, сцены и фрагменты из оперных спектаклей и т.п. — иными словами, музыкальная окрошка, приготовленная по масскультовским рецептам.

Наконец, характер шоу приобретают концерты некоторых камерных ансамблей, когда главное внимание в исполнении — пусть даже и великолепной музыки — придается ровности и *красивости* (именно красивости, а не красоте!) звучания, производящим впечатление вычурными динамическими и агогическими эффектами, а также поведению на сцене музыкантов и — самое главное — дирижера, который всем своим видом демонстрирует глубину переживаемых им чувств, а ручьями стекающий по его лицу и разбрызгиваемый вокруг пот призван свидетельствовать о той щедрости, с какой он растрчивает свои физические и духовные силы, хотя профессиональному музыканту понятно, что все это лишь игра на публику. Постепенно сформировались “шлягерные” программы вечеров инструментальной музыки; от бесконечного повторения и становящейся стандартной интерпретации превращаются в шлягеры пользующиеся популярностью инструментальные концерты, пьесы, романсы, арии из опер. “Музыка, даже музыка, воспринятая как серьезная, последовательно оценивается в согласии с меновым принципом, который всякое бытие полагает как бытие-для-другого. В конце концов отсюда и берет свое начало искусство как потребительский товар”²⁹. Соответствующим образом формируется аудитория подобных музыкальных “презентаций”, поскольку многие слушатели посещают лишь “престижные” концерты и спектакли, с одной стороны, рассматривая их как потребительский товар, а с другой — расценивая пребывание на них как сулящий выгодные встречи и перспективные знакомства вид “культурной” тусовки.

Заключение

Логика проведенного анализа подводит нас, казалось бы, к необходимости дать в целом негативную оценку потребительской музыке, под которой понимается не какой-нибудь конкретный жанр, но музыка пошлая или опошленная, целенаправленно используемая для удовлетворения психофизиологических потребностей “человека-массы”: ведь если, как я пытался показать, музыка должна рассматриваться в качестве явления, имеющего свои корни в фундаментальных слоях мироздания, если о “врожденном” и изначальном характере музыки можно судить по тому, что именно *из ее духа родилась трагедия*, если Музыка воспринималась и воспринимается *избавшими* — благодаря их музыкальным способностям и интеллектуальным возможностям (а таких, следует это признать, не так уж и мало) — как выражение Истины, то напрашивается, казалось бы, однозначный вывод о том, что собствен-

но потребительская, “абсолютно жизнеутверждающая музыка... позорна как ложь, как извращение того, что есть на самом деле, как дьявольская гримаса такой трансценденции, которая ничем не отличается от того, над чем силится подняться. Такова в принципе ее сегодняшняя функция — функция одного из разделов всеобщего рекламирования действительности, такой рекламы, потребность в которой тем больше, чем меньше просвещенные на этот счет люди в глубине своей души верят в позитивность существующего”³⁰.

Однако, пристально всматриваясь в столь многоаспектный и многосложный феномен, каким является потребительская музыка, я все же не могу дать ему столь однозначно негативную оценку. Действительно, этот тип музыки, обнаруживающий свое очень дальнее родство с музыкой *небесной* и предельную близость к музыке *пошлой*, ведущий свос происхождение от *фарса* как результата нарушения динамического равновесия между дионисийским и аполлоническим началами, представляющий собой ответ — в котором акцент делается на *утилитарном* и *компенсаторном* аспектах музыки — на эстетических запросы появившегося еще в глубокой древности *сократического* человека, дающий последнему возможность *развлекаться* и *не задумываться*, выходит за рамки художественного явления и становится явлением социокультурным³¹. Если о музыке, относимой к высокому искусству, можно сказать, что “она притязает на крайнюю субъективную проникновенность как таковую”, что “она — искусство чувства, которое непосредственно обращается к самому чувству”³², то потребительская музыка фактически утрачивает свой *субъективный* характер, лишается статуса индивидуального и неповторимого явления, перестает быть обращенной к чувству *индивидуализированному* и по самой сути неповторимому (что, вероятно, и имел в виду автор приведенного только что высказывания). И суждение о том, что, “хотя одни при слушании музыки тихо и бездумно (почему, однако, “бездумно”? Как видно, предполагается, что “думание” — это исключительно рациональный по своему содержанию процесс. — К.А.) сидят на месте, а другие приходят в неистовство и безумствуют в восторге”, “их объединяет элементарная *стихийность* музыки”³³, к музыке потребительской неприменимо, поскольку из нее последовательно изгоняется стихийность в подлинно дионисийском понимании последней. Мы можем наблюдать лишь тень этой стихийности — беспомощно несамостоятельную, но в то же время броскую, агрессивную и даже нередко ослепляющую тех, кто по тем или иным причинам лишен возможности использовать в процессе музыкального восприятия интеллектуальные фильтры, — а именно *фарсовость*.

Будучи практически во все времена вписанной в социальные

процессы, музыка “никогда не исчерпывалась понятием автономности: всегда привносились внехудожественные моменты, связанные с контекстом ее применения. В общественных условиях, которые уже не благоприятствуют конституированию ее автономии, эти моменты вновь выходят на поверхность”³⁴, что постепенно приводит к “растворению” ее в повседневном быте и в какой-то степени выражается в стремительном умножении числа произведений потребительской заданности. Иначе говоря, в современную эпоху на первый план решительно и смело выходят те черты музыки, которые были ей присущи изначально, на протяжении многих веков уравнивались или даже подавлялись другими, а в благоприятный для них исторический момент оказались востребованными в максимальной степени.

Однако Т.Адорно считал, что “из автономного языка музыки как искусства духу времени доступна только коммуникативная функция. Последняя как раз и обеспечивает нечто вроде социальной функции искусства. Вот что остается от искусства, когда из него уходит момент искусства”³⁵, — констатировал философ. Я же полагаю, что это не совсем так, поскольку, во-первых, сам автор приведенного высказывания в конечном итоге выводит коммуникативную функцию фактически за границы художественной сферы, а во-вторых, будучи отнесенным ко всей музыке, данное суждение, с одной стороны, незаслуженно принижает социальное значение музыки небесной, абсолютной, высокой, а с другой — преувеличивает соответствующие возможности музыки потребительской, в связи с которой о *коммуникации*, т.е. о *взаимном общении*, можно говорить лишь с большими оговорками. Дело в том, что способы и условия восприятия потребительской музыки практически исключают подлинное *общение*, возможное, в силу присущего ему интимного характера, лишь на индивидуальном уровне, который в случае с музыкой абсолютной оказывается достижимым даже при наличии многочисленной аудитории. Потребительская же культура не признает в качестве своего адресата индивида, субъекта, личность; ей нужны грандиозные масштабы: толпа, масса. Кроме того, она способна вступить лишь в одностороннюю связь, так как откликом на увиденное и услышанное служит лишь *психофизиологическая* реакция “человека-массы”, который под воздействием раздражающих его слух и зрение эффектов утрачивает ощущение собственной индивидуальности, оказывается не способен на интеллектуальный “ответ”.

По мнению Адорно, “сейчас нет ничего более скверного, чем отсутствие чувства юмора”³⁶. И в этом, вероятнее всего, он прав, хотя постмодернистская действительность конца прошлого века,

казалось бы, была перенасыщена присутствием “близкой родственницы” юмора — иронии. Однако именно та ирония, которая играла столь созидательную роль в дискуссиях Сократа со своими многочисленными собеседниками, которая обнаруживала такое разнообразие форм в произведениях Аристофана, Рабле, Шекспира, Сервантеса, Ионеско или Беккета, которой было придано столько изящества и тонкости в сочинениях романтиков, превратилась преимущественно в инструмент “творческого разрушения” в постмодернизме и в пошлый фарс в потребительском, в частности в музыкальном, искусстве XX века. Главная причина произошедшего как раз и заключена, на мой взгляд, *в утрате подлинного чувства юмора*, в превращении иронии в основной мировоззренческий и поведенческий принцип, в фундамент которого были положены высмеивание и отрицание и которого с явным удовольствием придерживает “человек-масса”, получающий равное удовольствие как от участия в постмодернистском, но обязательно шокирующем окружающих перформансе, так и от шлагера, исполняемого модной поп-звездой.

“Кто не видит, какое практическое облегчение приносит истина, будет охотно над нсю издвсаться и измываться, лишь бы хоть как-то скрасить свои бессмысленные и тягостные труды”³⁷. Когда ирония превращается в самоцель, когда человек научается *насмехаться над Истиной*, когда *самое Истину пытаются заставить смеяться* — над всем и постоянно, — тогда все человеческие поступки превращаются в *фарс*, смех подвергается инфляции и теряет свою значимость, любые ценности оказываются девальвированными, а смысл безвозвратно утрачивает свою глубину. И фарс, *принявший страшные размеры бессмертья*, постепенно подчиняет себе весь мир, посылая во все стороны света своих полномочных представителей, продолжающих начатую им разрушительную работу.

— Вы догадываетесь, кто в первую очередь выступает в их роли? Вы правы: это непобедимый Шлягер!

И тем не менее я убежден, что потребительская музыка, как и потребительская культура в целом, необходима всему человечеству. Кроме того, что без нее практически не может существовать “человек-массы”, который стремительно увеличивает свою численность, она, обладая неоспоримыми компенсаторными возможностями, просто необходима также и индивиду, находящемуся на противоположном социокультурном полюсе. Различие между этими случаями состоит лишь в том, что потребительская музыка — фактически единственный вид духовной пищи, приемлемой для первого, и лишь простая и грубая еда, вносящая некоторое разнообразие в изобилующий деликатесами рацион второго. Кесарю кесарево...

Экспансия потребительской культуры, вероятнее всего, будет продолжаться и дальше. Опасно ли это для человека и для человечества? Безусловно! Остается только надеяться, что истинное и высокое, составляющие необходимое условие существования подлинно человеческого, соединяющего в себе божественное и природное, не могут быть уничтожены в принципе.

¹ *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1986. С. 310.

² *Адорно Т.* Цит. соч. С. 13.

³ *Выготский Л.С.* Цит. соч. С. 310.

⁴ См. об этом: *Акопян К.З.* Эстетическое: диалоги о таинственном. Quasi una sinfonia. Часть I. Н.Новгород, 1996. Диалоги 6 – 8. Речь идет, в частности, о физическом и нефизическом слышании.

⁵ *Адорно Т.* Цит. соч. С. 24.

⁶ low brow — малокультурный, *англ.*

⁷ *Адорно Т.* Цит. соч. С. 24. Однако, как мне кажется, грех как раз и лежит-то на совести этого слушателя, вступившего в интимную связь с “музыкой падшей”. Здесь уместно вспомнить о речи Павсания из “Пира” Платона, который рассуждает о двух видах любви и, соответственно, о двух Афродитах — о *небесной*, не имевшей матери дочери Урана, и о пошлой, дочери Дионы и Зевса (см.: *Платон.* Собр. соч. В 4-х т. М., 1993. Т. 2. С. 89-94). Не боясь обвинений в отходе от теоретической строгости, я мог бы соотнести эти два вида любви и покровительствующих каждому из них двух богинь-тезок с любовью к музыке высокой, *небесной*, и с преклонением перед музыкой потребительской, *пошлой*.

⁸ Замечу попутно, что, например, традиционное убранство оперных залов, украшающие их позолота и лепнина, умышленная пестрота и неоспоримая избыточность интерьеров, по существу, имеют свои корни в пошлости, в приторной слащавости, в абсолютизированной и оторванной от интеллектуального начала чувственности, т.е. в разрыве между дионисийским и аполлоническим началами, — в тех чертах, которые в полный голос заявляют о себе в потребительской культуре.

⁹ На мой взгляд, концерты, уже давно проводимые в картинных галереях, отнюдь не способствуют сосредоточенному восприятию концертной программы, а исполнение музыки, сопровождающееся чаще всего надуманным или в значительной степени случайно организованным “зрительным рядом”, воспитывает ленивого, пассивного и не умеющего сосредоточиться на главном слушателя, поскольку он привыкает к ситуации, в которой получаемые им посредством зрения впечатления отвлекают его от звучаний, воспринимаемых ухом, и наоборот.

¹⁰ *Мазель Л.А.* Цит. соч. С. 17. Следует подчеркнуть, что прыгают от радости именно дети, но этого не позволяет себе человек зрелый, научившийся управлять своими эмоциями.

¹¹ *Фромм Э.* Бегство от свободы. М.: Прогресс, 1990. С. 157. Точнее было бы сказать “обратно пропорционален”.

¹² См. примечание 27 к первому разделу настоящей работы.

¹³ *Пауза*, как и тихая звучность, практически лишены права на существование в развлекательно-потребительской музыке, которая обычно звучит *непрерывно и громко*; естественные паузы в партии солиста заполняются таким плот-

ным звучанием сопровождающих его пение инструментов, что повторное его вступление нередко воспринимается даже как ослабление звуковой интенсивности.

¹⁴ Интересно отметить, что идея допустимости и даже привлекательности подобной формы потребления музыки была высказана еще в XIX в. гениальным мыслителем: “Тягостно беспорядочное беспокойство и неудовлетворенное возбуждение множества людей за табльдотом. Эта бегодня, суета и болтовня должны быть урегулированы, а промежутки между едой и питьем должны быть заполнены. И здесь, как и во многих других случаях, на помощь приходит музыка, отгоняющая посторонние мысли, выдумки и развлечений” (Гегель Г.В.Ф. Цит. соч. С. 293–294). А Э.Ганслик считал, что “самую хорошую музыку можно употребить в качестве застольной с целью облегчить переваривания фазанов”¹⁴ (Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 312. Курсив везде мой. — К.А.). Единственное, на мой взгляд, что “извиняет” авторов приведенных высказываний, это то, что они ни в коей мере не рассматривали подобное использование музыкального звучания в качестве специфического способа, пусть и несколько экзотического, полноценного его восприятия, на что я и попытался указать, выделив “ключевые слова” курсивом.

¹⁵ Следует признать, что многие крупнейшие музыканты высказывались за сохранение тональности, именно исчезновение последней считая не только свидетельством, но и побудительной причиной возникновения деструктивных процессов в обществе: “...До тех пор, пока в этом мире мы тянемся друг к другу, будет существовать целительное утешение тонального отклика. <...> И в тот момент, когда композитор пытается “абстрагировать” музыкальные звуки отрицанием их тональной принадлежности, он покидает мир, где существует общение между людьми. Фактически это невозможно (хотя одному Богу известно, как упорно старались композиторы в течение пятидесяти лет), и свидетельством отчаянных попыток придать всему этому смысл служит появление алеаторики, электронной музыки, безнотных “инструкций”, манипуляций с шумом и всякой прочей всячины” (Бернштейн Л. Цит. соч. С. 60).

¹⁶ Несмотря на целый ряд критических высказываний, я, тем не менее, вовсе не считаю бесполезным и непродуктивным тот путь, которым в XX в. шла авангардистская музыка.

¹⁷ Ср.: “Склонность к тому, чтобы не сочинять, а мастерить музыку, захватила даже самых одаренных композиторов молодого поколения...” (Адорно Т. Цит. соч. С. 159).

¹⁸ Там же. С. 163.

¹⁹ Бернштейн Л. Цит. соч. С. 56.

²⁰ Мазель Л.А. Цит. соч. С. 71.

²¹ Последнее замечание обретает особо важное значение в условиях актуальной музыкальной ситуации. “Перед лицом такого всеобщего распространения музыки, которое все уменьшает и уменьшает ее отстояние от повседневного существования людей и поэтому внутренне разъедает ее, были бы уместнее воздержание и карантин. <...> Но аскетическому отношению препятствует не только экономический интерес людей, торгующих музыкой, но и алчность покупателей. <...> Воздержанис от музыки может быть подлинной формой ее бытия” (Адорно Т. Цит. соч. С. 124).

²² Замечу, что понятия, включенные в приведенные пары определений, я пред-

ставляю себе в виде полусфер, разделенных на множество уровней с размытыми границами, а не как гомогенные образования, четко отделенные друг от друга.

²³ Гегель Г.В.Ф. Цит. соч. С. 337.

²⁴ Ганслик Э. О музыкально-прекрасном // Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 2. С. 309.

²⁵ Адорно объясняет стандартизацию как “ложную индивидуализацию”: “Она заложена в самом продукте широкого потребления, напоминая о спонтанности, которая окружена ореолом, о товаре, который можно свободно выбирать на рынке — по потребности, тогда как и на деле она подчинена стандартизации” (Адорно Т. Цит. соч. С. 35).

²⁶ Адорно Т. Цит. соч. С. 33. Следует отметить, что эта черта роднит “фанов” поп-музыки с практически мало чем отличающимися от них “фанами” оперного искусства: “Ненависть к современному искусству у оперной публики более жгучая, чем у посетителей драматического театра...” (Там же. С. 77).

²⁷ Там же. С. 47.

²⁸ Фромм Э. Цит. соч. С. 159.

²⁹ Адорно Т. Цит. соч. С. 151.

³⁰ Там же. С. 45.

³¹ В связи со сказанным замечу, что в своей критике социологического подхода к изучению музыки вообще и потребительской музыки в частности я выступаю лишь против его абсолютизации.

³² Гегель Г.В.Ф. Цит. соч. С. 279.

³³ Ганслик Э. Цит. соч. С. 311.

³⁴ Адорно Т. Цит. соч. С. 42.

³⁵ Там же. С. 41.

³⁶ Там же. С. 32.

³⁷ Гете И.В. Годы странствия Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся // *Он же*. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1979. Т. 8. С. 267.

III Раздел

РЕАЛИИ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ СЕГОДНЯ

Глава I

АВТОРСКОЕ ИСКУССТВО В СИСТЕМЕ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

КАГАРЛИЦКАЯ С.Я.

*“Одна из функций театра и состоит в том, чтобы
преодолевать стереотипы, разделяющие людей”*

П.Брук

В Словаре языка Пушкина и Толковом словаре Владимира Даля с указанием на латинский источник даются близкие по значению толкования слова “автор” — творец чего-то, сочинитель, писатель. Слово трактуется исключительно как эстетическая категория, поскольку рассматривается в отношении к произведению. Но слово автор в европейской традиции, происходящее от латинского “auctor”, с самого начала было полисемантическим и означало, кроме 1) изобретатель, творец; 2) сочинитель, писатель, автор; еще и 3) основатель, виновник; 4) ревнитель, поборник, заступник, защитник; 5) советчик; 6) авторитетный источник; 7) поручитель, свидетель; 8) руководитель.¹ Большинство значений слова дается в отношении к обществу, выявляя его значимость как социально-культурной категории. В этом втором значении оно и будет нам интересно прежде всего.

Небольшой экскурс в историю вопроса. Романтики, вероятно, были первыми, кто понял необходимость объединения усилий в защиту творческой личности и искусства в ситуации распространения культуры на массы и активного вхождения масс в культуру, повернувшей, как они понимали, всю человеческую историю в новое русло. Они без колебаний приняли сторону воспетого ими Дон Кихота Ламанчского. Не менее высоко они оценили и Сервантеса, который открыл им огромные возможности жанра романа, и еще раз помог убедиться, что роман — эта “буржуазная эпопея”, по выражению Гегеля, не только способен выразить самый дух новоевропейской культуры, но и, как пророчески заме-

тил Август Шлегель, будучи отдельным жанром, проникнуть “во все явления литературной жизни, так или иначе заноса в них, порождаемые им духовные силы и влияния”². Сервантес стал для них подлинным автором (“auctor”), то есть — тем, кто расширяет (в данном случае кругозор). Этим словом в древнем Риме называли полководца, который добывал для родины новую территорию³. “Автор” у романтиков — категория еще сугубо эстетическая. Они интерпретировали искусство как сферу, противостоящую обыденной жизни. По этой причине искусство не могло служить способом связи между людьми, быть средством общения, оно — форма выражения индивидуальности художника. В эстетике немецких романтиков и особенно Шопенгауэра происходило складывание этих тенденций в систему элитарных идей.

Но, провозгласив миф высшим родом поэзии, романтики немало потрудились над мифологизацией массового сознания, внедрением в него фольклорных образцов. В этом, по мнению Е.Г.Хайченко, и заключается причина высочайшего расцвета неканонических жанров в театральной культуре первой половины XIX века. Жанров, ориентированных на архетипическую структуру зрительского восприятия и на тотальную зрелищность сценического языка. Язык театра становился широко доступным для окружающих. Так складывалась “третья культура”, обращенная к самым разнообразным слоям городского населения, то есть “средняя” по отношению к фольклору-почве и учено-аристократическому “верху”⁴.

Когда же во второй половине XIX века на смену таким социально определенным категориям, как “класс”, “сословие” и т.д. пришли понятия: “элита”, “масса” и прочие, элитарные идеи искусства трансформировались в элитарные концепции. Ф.Ницше в качестве основной цели искусства выдвигал тогда задачу воспрепятствовать процессу “омассовления”, “отеатраливания” эстетического восприятия, превращения его в род коллективной истерии. В своих поздних работах Ницше полностью отказался от “дионисического начала” в искусстве, поскольку оно вызывает саморастворение индивида в публике. Ницше стремился утвердить приоритет индивидуализирующей тенденции в искусстве. Философ выступил в поддержку культуры и индивидуальности от нивелирующего влияния “безмолвного большинства”.

Но очень скоро Ницше, а затем Шпенглер пришли к выводу, что в условиях цивилизации, пришедшей на смену культуре, *искусство уже не может быть способом утверждения элитарности*, так как оно даже в своих наиболее утонченных формах подверглось “омассовлению”. Искусство не в состоянии служить но-

вой элите, поскольку та состоит из людей, чуждых искусству — из “реальных политиков” и “финансовых магнатов”, из “больших инженеров” и “организаторов”, которым на деле нет дела до искусства⁵.

Шпенглер был убежден, что коль скоро появляется “лишённая корней городская масса, вместо народа”, начинает задавать тон “нынешний читатель газет” <...> и культурные учреждения заполняет “завсегдатай театра, увеселительных мест, спорта и злободневной литературы”, — культуре приходит конец. На место культуры выдвигается проблема политической власти, проблема удержания в повиновении “бесформенных масс”, проблема, которую должен решать не Художник, не Философ, а “реальный политик”, “чиновник”. Новое искусство должно вызывать у массы не эстетические, а именно социальные эмоции. *Проблема публики: читателя, зрителя выходит на первый план, и подвергается сомнению возможность взаимопонимания между ней и художником.*

О том же в 30-е годы говорит и Т.Адорно: в организованном обществе едва ли не самая важная роль отводится искусству, превращаемом в “идеологию”, в ложное сознание. Согласно Адорно, современное искусство, если оно хочет быть общественной истиной, а не идеологией, *должно сохранять постоянное “напряжение” между собой и публикой*, подверженной растлевающему влиянию “культурной индустрии”.

Когда Адорно размышлял над проблемами взаимоотношений искусства и жизни, повседневности и творчества, он уже опирался на опыт своих предшественников рубежа XIX-XX веков, которые улучшение, одухотворение жизни связывали не в меньшей мере с творчеством самой жизни, чем с творчеством произведений. Эти идеи лежали в основе эстетической программы символизма, модерна и затем авангарда. Тогда же к проблеме творчества, духовным основаниям бытия человека настойчиво привлекали внимание и философы, выступившие с критикой прежних философских систем: рационализма и позитивизма, прежних “демократических” и “народнических” идеалов, рассматривающих человека в социальной плоскости, и, тем самым, отрицающих его высшее предназначение в мире. В России вслед за В.С.Соловьевым Н.А.Бердяев говорит о том, что осуществить полноту универсального бытия можно, только утверждая трансцендентную индивидуальность, выполняя свое индивидуальное предназначение в мире.

В качестве мыслителей нередко выступали и сами художники, широко образованные, вызывающие интерес новизной подходов к искусству, способностью мыслить категориями культуры в

целом. Они стремились, как и их предшественники-романтики, к универсальному творчеству, сочетающему мысль и образ, философию, религию, литературу и искусство, теорию и практику. Но теперь, в отличие от романтиков, на него возлагаются надежды на примирение, как писал Вяч.Иванов, “Поэта и Черни в большом всенародном искусстве”. Это программа строительства Моста к публике и — к лучшему будущему. В России под влиянием идей Достоевского, Толстого, Соловьева о целях и смысле жизнепреобразующей миссии искусства происходит развитие диалогического сознания, понимание диалогизма как новой ступени развития сознания, в том числе художественного. И тогда же со всей остротой встают вопросы о возможностях взаимопонимания, его границах и перспективах.

Тенденция приобщения широких народных масс к высоким духовным ценностям не была новой. Она восходила к эпохе Просвещения, для которой театр, в частности, являлся своего рода “массовым общественным зрелищем” (Руссо, Дидро). Через театральную сцену, “этот праздник всех искусств”, просветители надеялись распространить и утвердить свои взгляды в обществе. В XIX и XX веках одной из ведущих трансформаций этой тенденции стало появление общедоступных театров — Свободного театра Андре Антуана в Париже, Свободной сцены Отто Брами, затем театров Макса Рейнгаардта в Германии, Независимого театра в Лондоне, Художественно-общедоступного театра Станиславского и Немировича-Данченко, затем театров Мейерхольда, Таирова, Вахтангова в Москве и т.д., стремившихся противопоставить буржуазной салонной драматургии правду жизни, поднять режиссуру до своеобразного поэтического творчества и показать широкой публике сокровища мирового театра.

В Западной Европе начатые в начале XX века поиски форм театра для народа не прекращались, и они отмечены значительными и яркими открытиями и именами. Но подлинный взлет связан с возрождением Народных театров во Франции, Италии, Англии, Германии после второй мировой войны, которое происходило в русле движения за демократизацию культуры и борьбы с развлекательным коммерческим театром. В 1956 году в редакционной статье французского журнала “Театр в мире” говорилось, что этот период войдет в историю театра как период осознания театральными новаторами необходимости преодоления социальных перегородок и возрождения контакта с самой широкой народной публикой”⁶.

Этот и следующие за ним манифесты⁷ были предвестием бурных, революционных 60-х, отмеченных верой в непосредственный

жизнестроительный и терапевтический эффект театра, согласно авангардистским концепциям этих лет, способного и призванного преобразить человека, вырвать его из плена одномерного существования. Их итогом в свое время был посвящен специальный номер американского театрального журнала “Перформенс” под названием “Вырастая из шестидесятых”. Там отмечалось, что “деэстетизация театра”, опасная тенденция смешивать искусство с жизнью, прямо отождествлять театральное искусство с политическим активизмом приводила в результате к тому, что ослаблялась эффективность как искусства, так и политики.⁸ От 60-тидесятых в театре остался очень мощный комплекс художественных идей, которые преобразовывал театр следующих десятилетий.

Тогда же в конце шестидесятых, в самый пик студенческих волнений в Париже появилась статья Ролана Барта с симптоматичным названием “Смерть автора” (1968 г.), многие положения которой и сегодня значимы для искусства. В современной ситуации, по Барту, происходит десакрализация фигуры автора в связи с отсутствием в письме первоисточника, обеспечивающего личностность и оригинальность высказывания: “Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл (сообщение автора — Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным: текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников”⁹. На место фигуры автора встала фигура читателя. “Читатель — это то пространство, где запечатлшаются все до единой цитаты, из которых складывается письмо, текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении... Рождение читателя приходится оплачивать смертью автора”¹⁰. Эпатажно-мрачное название статьи было не более, чем призывом обратить внимание на очевидное и отнюдь не новое явление: автор обретает соавторов, если сознательно вытесняет себя в сферу общения с читателем.

Выбор же категории соавторов диктуется тем, что понимать под словом “читатель” или “зритель”, и как к “читателю” или “зрителю” относиться. Знаменитый театральный режиссер Питер Брук, по своему продолжающий поиски “общедоступного театра” Жана Виллара, убежден, что все проблемы театра, в конечном итоге сводятся именно к этому.

Режиссер не исповедует утопического взгляда на театр, но упорно проводит в жизнь идею общения, приводящего пусть к временной общности, как одну из важнейших задач искусства. В одном из интервью Питер Брук, руководитель Международного Центра театральных исследований (Франция), на вопрос о соци-

альной роли театра отвечал: “Если пятьсот человек испытывают некое совместное переживание, которое, пусть на мгновение, приблизит нас к подлинной жизни, эти люди вернутся в свой социум более сильными. Здесь также важно иметь в виду, что очищение человека, благодаря испытанному переживанию, не обязательно связано с новыми театральными идеями. Ибо идеи, даже если они действительно новые и плодотворные, все равно быстро забываются. Остается только непосредственное переживание, только конкретный опыт, связанный с этим переживанием. Театр — это особая форма жизнедеятельности, в процессе которой человек постигает жизнь. Причем делает это не на теоретическом уровне, а конкретно и непосредственно. Поэтому театр — мир, в котором философия перестает быть абстрактной идеей и становится живым, непосредственным опытом. Невозможно работать в театре, не признавая или не понимая того, что человек и его жизненный опыт являются собой тайну. Тайну, которая куда глубже всякой философии. Театр, как правило, обращен к духовности, к мистике и метафизике. Все эти три слова — духовность, мистика, метафизика — сами по себе не имеют никакого смысла.. Но работа в театре позволяет понять, что за этими словами кроются конкретные жизненные явления, что слова эти, в конечном счете, сводятся к конкретным, простым переживаниям”¹¹.

Можно привести еще несколько высказываний известных деятелей культуры о том, что им представляется наиболее важным в сфере их деятельности, чтобы убедиться в их солидарности. Тимур Кибиров, поэт: “Поэты должны писать так, чтобы современники хотели его читать”. Владимир Маканин, прозаик: “Я конкурирую с кино. Я стремлюсь к изобразительности, соперничающей с кино. Я даю штришок, чтобы еще глаз замер, а не только голова. Это не записанный изобразительный ряд. Это более сложное искусство. Человек формируется не только на эстетике языка”. Петер Козловски, немецкий социолог, философ и экономист: “Индивидуальная самость, задача самообретения во все более стремительно изменяющемся социальном и природном мире, — такова культурная тема современности”¹².

И “Заметки на полях “Имени розы” У.Эко написаны, словно комментарий к статье Р.Барта. Если автор создает текст, ориентированный на удовлетворение вкуса публики такой, какая она есть, он создает продукт серийного производства, который широко использует элементы и формы популярных жанров, при этом нередко опустошая и выхолащивая их. Подлинное же со-творчество и, по сути, рождение читателя происходит тогда, когда “автор создает новое и помышляет о читателе, которого пока нет, — он дей-

ствуется не как исследователь рынка, составляющий перечень первоочередных запросов, а как философ, улавливающий закономерности “Духа времени”. Он старается указать читателю, чего тот должен хотеть, даже если тот пока сам не знает. Он старается указать читателю, каким читатель должен быть”¹³. “Писатели, пишущие для меньшинства (...) сознают, что их идеальный читатель наделен такими качествами, которыми не могут обладать многие. Но и в этих случаях пишущие руководствуются надеждой — и не слишком таят ее, — что именно их книгам суждено произвести на свет, и в изобилии, новый тип идеального читателя”¹⁴. Умберто Эко не делал секрета из того, какими способами он заманивал в ловушку читателя романа “Имя розы”, то есть, каким образом его текст становился “устройством для преобразования собственного читателя”. Речь идет о книге, имевшей массовые тиражи на многих языках. Ее читают даже те люди, “которые не любят и не могут любить такие “трудные” книги” — признавался удовлетворенный результатом эксперимента писатель.

Взаимопонимание и единомыслие Авторов во многом, вероятно, обусловлено пониманием роли культуры в жизни современных людей: из “способа жить” она становится “способом выжить”. В этих условиях развитие не может по-прежнему оцениваться по количественным, а не по качественным показателям.

Именно поэтому и не утрачивает смысл индивидуализирующая тенденция в искусстве, связанная с центральной идеей Просвещения, в основе которой система саморегламентации, как высшая ступень отношений личности и общества и конечная цель развития. В художественной практике она выражается в смене установки воспитания на примере на установку самодетерминации. Разница чаще всего обнаруживается в том, что Шеллингова идея жизнетворчества, связанная с идеей преобразования жизни с помощью искусства, возникающая снова и снова, в разное время приобретала разные обоснования.

* * *

В качестве модели можно рассмотреть пласт искусства, связанный с возрождением и развитием индивидуализирующей тенденции в отечественной драме и театре последней трети минувшего столетия. Предпринятое в эти годы исследование отечественной ментальности, которая не рефлексруется сознанием, но в большой мере переживается и реализуется в поступках, явилось одновременно пересмотром возможностей искусства — “инструмента лечения общества”. Забота эта двоякого рода: как сохранить искусство, а искусство — это мысль (Томас Манн), и она не

должна чувствовать себя в долгу перед обществом или сообществом ради своей свободы, своего благородства, в тоже время, как совершить прорыв “из интеллектуального холода в раскованный мир чувств”, чтобы обрести жизненность и силу¹⁵. Отсюда следует, что вновь должен быть произведен отбор средств, наилучшим образом отвечающий этой задаче.

Вспомнить Т. Манна, размышлявшего о тех же проблемах, в разное время стоящих перед европейской культурой, побудило желание обратить внимание на повторяемость ситуации. Востребованная в эти годы традиция русской классической литературы, в первую очередь, представленная именами А.П. Чехова, Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, “исканием истины исполнявшая социальную миссию” (Н.А.Бердяев) дала импульс развитию одной из не слишком популярных, но плодотворных тенденций современного искусства, помогла найти новое обоснование идеи жизнотворчества, возродившей ощущение “единой цепи бытия” — философской основы современного полижанризма и многих других изменений в драме. Актуализированная отечественной драмой идея жизнотворчества, снова приобрела масштаб универсальной категории и условно объединила на этом основании в единое целое А. Володина, А.Вампилова, М.Рощина, В.Шукшина, А.Арбузова, А.Соколову, А.Казанцева, А.Галина, С.Злотникова, Л.Петрушевскую, В. Славкина... Становление индивидуализирующей тенденции в искусстве, а также стремление написать ее в прерывистый, но единонаправленный общекультурный процесс было связано с поисками современного синтеза: поэзии с наукой, фантазии с логикой, возвратом к мифологическому мышлению, иными словами, формированием универсального сознания, преодолевающего многие ранее установленные границы между односторонне развившимися формами сознания¹⁶.

В основном комедийный пласт данной драматургии не результат специального выбора. Современная комедия выросла из социально-психологической драмы, как одна из форм “среднего” жанра, найденного Д.Дидро в драматургии, и имеющего, как известно, свою линию развития. Но Дидро понимал, что срединное положение “серьезного” жанра дает ему и другие преимущества, он способен развиваться как в сторону трагедии, так и комедии. В 20-е годы минувшего века Ортега-и-Гассет, подтвердил универсальный смысл догадки Д. Дидро. Он констатировал, что новое вдохновение — всегда непременно комическое по своему характеру, независимо от содержания. Но “нигде искусство так явно не демонстрирует своего магического дара как в этой насмешке над собой. Потому что в жесте самоуничтожения оно как раз и оста-

ся искусством, и в силу удивительной диалектики его отрицание есть его самосохранение и триумф»¹⁷. Много размышлявший на эту тему Т. Манн также полагал, что средством для достижения взаимопонимания между художником и массовым зрителем скорее может быть ирония, насмешка, ополчающаяся на романтизм, на пафос и пророческую выпренность, на литературщину. Они-то и помогут искусству остаться на вершинах духа.

В середине 80-х отечественные социологи опубликовали статистику комедии первой половины десятилетия и показали, что комедия заняла главенствующее место в театральном репертуаре за счет значительного расширения своей тематики и эстетических критериев.¹⁸

Склонность современного искусства к комедийности, к сниженным образам и ситуациям, вероятно, обусловлена во многом тем, что современный мир повседневен. Большинство людей волнуется течение жизни как таковое. Это фрагментарное видение соответствует обочинному положению человека в мире, где похожесть, заменяемость приобретают тотальный характер. Но воспоминания об антропоцентризме, возникающие кстати и некстати, вероятно, тревожат и бередят эту рану. «Мы обречены прибегать к трагикомедии и гротеску, чтобы придать подобие лица нашему безликому и парадоксальному веку», — убеждал Ф.Дюренматт.¹⁹

В западноевропейской драме комедийная тенденция проявилась заметно раньше. В своеобразном преломлении она возникла в творчестве А.Жарри, успешно развивалась в пределах французской интеллектуальной драмы И.Ж.Жироду, Ж.Ануя, немецкой постбрехтианской драмы М.Фриша и Ф.Дюренматта, нашла свое оригинальное и многообразное выражение у абсурдистов.

При всём сходстве в понимании места человека в современном мире, отечественная драматургия, исходя из особенностей национальной истории и художественных традиций, расставила свои акценты. В пьесах А.Вампилова, Л.Петрушеской, А.Галина и других как вольно или невольно отказавшийся от самоопределения герой в экзистенциальной ситуации, так и герой, активно сопротивляющийся пошлости обыденной жизни, нередко выглядят одинаково трагикомично. При этом они — объект заинтересованного и сочувственного внимания автора. Несмотря ни на что, он не теряет надежды на существование выхода из абсурдной зачастую ситуации, хотя самое большое, что он может сделать для своих персонажей — вывести их на дорогу самопознания. А это по преимуществу территория комедии. Демократичная и коммуникативная, умеющая не идти на поводу зрительного зала, а вести его за собой, она обладает замечательной способностью заставить героя

посмотреть на самого себя со стороны.

Ф.Дюренматт, например, полагал, что комедия вообще является единственным видом драмы, при помощи которого можно раскрыть трагизм положения человека в современном обществе. Для Э.Ионеско комическое и трагическое взаимозаменяемы: “Когда что-то механическое накладывается на живое, это комично. Но если механического всё больше и больше, а живого всё меньше, это душит, это трагично, ибо кажется, что мир не поддается нашему осознанию”²⁰. Ту же мысль о структурном наложении жанров разделял Н.Фрай: “Комедия имплицитно содержит в себе трагедию, которая в свою очередь есть всего лишь неоконченная комедия”²¹. Режиссер А.Васильев в ответ на утверждения о мрачности пьес Л.Петрушевской писал, что если бы ему пришлось ставить ее по видимости мрачные пьесы, на спектаклях бы много смеялись. “Да, текст современной пьесы зачастую вызывает невеселые мысли, но ведь текст — это не более, чем поверхность персонажа. А по сути-то типы новой драмы чаще всего жизнерадостны, порой нектати оптимистичны. Если бы тот тип обыкновенного человека, о котором мы говорим, был мрачен, в драматургии начался бы этап какого-то своеобразного романтизма. А сейчас театр реалистичен: в нём живет переплетение смешного и серьезного, мрачного и комического”²².

В связи с этим уместно вспомнить замечание французского семиолога П.Пави, который предлагал не забывать, что “история и трагедия представляют собой противоречивые стихии: когда в судьбе трагического героя угадывается исторический фон, пьеса утрачивает характер трагедии и отдельной личности и приближается к объективности исторического анализа”²³. Как известно, уже Ф.Шиллер, когда он решил следовать традиции греческой трагедии, написал все-таки не новый вариант “Царя Эдипа”, а новую социальную трагедию “Мария Стюарт”. Следующим важным шагом в переосмыслении жанра трагедии были пьесы Г.Ибсена и А.П.Чехова, в которых трагическое причудливо смешивалось с комическим, и было заметно подтекстовано социальными процессами. Еще в начале прошлого века отметили, что если в старом театре говорилось о трагедии в жизни, то в новом — о трагедии жизни. Собственно это различие и определило выбор средств художественной выразительности.

В пределах этой драматургии уже неосознанно готовился очень не похожий в своих формах театр абсурда. Театру С.Беккета и Э.Ионеско, преобразовавшему “низовые” театральные жанры, всегда живые в западноевропейской культуре, в меньшей степени свойственна опора на быт, чем театру Л.Петрушевской или С. Злотникова, рисующих примерно ту же универсальную ситуа-

цию, и нуждающемуся в этой традиционной для русской культуры опоре, без которой трудно себе представить творчество Н.В.Гоголя, с одной стороны, и А.Н.Островского, с другой, опыт которых впитала современная драма.

Итак, комедия, согласно установившейся традиции, посвящается будничной, прозаической жизни простых людей. И тогда ее герои рядовые участники исторического процесса. Такими были комедии Менандра, Плавта, раннего Мольера, следовавшая за ними комедия нравов в ее европейском варианте и в творчестве А.Н.Островского. О комедии нравов мы вспоминаем потому, что в преобразованном виде она является одной из эстетических доминант данного пласта драматургии. Имеется в виду, прежде всего ее патриархальность, укорененность в быте и выявленная социальность. Именно эти свойства помогали комедии нравов в переломные моменты истории заново открывать свою страну, знакомить с изменившимися свой облик привычными явлениями.

И теперь на одном из этапов в истории отечественной драмы эта обновившаяся традиция помогла выразить изменившийся взгляд на мир, восстановила в правах главный объект исследования в новой драме — трагизм повседневной жизни, и организовывала диалог с потенциальным зрителем.

Диалектика повседневности и жизнетворчества

Открытие повседневности как малоизведанной сферы бытия естественным образом совпало с периодом “оттепели” и в драматургии связано в первую очередь с именами А.Володина и А.Вампилова. Стремление обоих драматургов искать источник жизнетворчества в обыкновенных, внешне не примечательных людях, связано с приобщением к традиции русской культуры, у истоков которой стоял А.С.Пушкин, по словам В.Г.Белинского, поставивший выход из диссонансов и примирение с трагическими законами судьбы не в заоблачных мечтаниях, а в опирающейся на самое себя силе духа. Причастен был этой традиции и А.П.Чехов, под влиянием которого во многом формировалась отечественная драма тех лет: “гамлетизм” чеховских героев не предполагает разрушительной сосредоточенности на себе, не ставит их вне обыденной жизни и не отдаляет друг от друга, — по выражению Б.Зингермана, “все гамлеты. Все хотят знать, для чего живут”.

Возрождение метода поэтического реализма началось в творчестве **Александра Володина**: в его трагикомедии “Назначение” (1963), притчах-антиутопиях “Две стрелы” (1967) и “Ящерица” (1969). В них не случайны выбор жанра притчи и “вечный сюжет”.

С точки зрения драматурга, только в притчах, сказках, легендах, перешагнувших века и аппелирующих к чувствам и воображению, сохраняется ощущение поразительности жизни. В годы увлечения театрами “бытописательством”, понятным после десятилетий “безбытности” и “распыления биографии” (О.Мандельштам), Володин рассматривал повседневность как альтернативное культурное состояние, не отменившее противоречий между человеком и обществом, между повседневностью как формой культуры и повседневностью как ее противоположностью.

Ровную повседневность, которая, по замечанию Володина тех лет, то и дело заслоняет трагизм и дерзкое величие жизни, драматург трактует как столкновение двух типов поведения: индивидуального и корпоративного. Универсальную ситуацию драматург соотносит с конкретными условиями времени.

Драматург один из первых в те годы показал почти безнадежность положения одинокого альтруиста в существующих обстоятельствах, один из первых обнаруживал тенденцию к дегероизации и открывал галерею проигрывающих в “силе”, но выигрывающих в нравственности персонажей. Ценность “слабости” как категории культуры автор увидел в том, что она спутник перемен. Повседневность обнаруживала таким образом потенции жизнетворчества, но на периферии ценностных ориентаций общества.

Но в 1963 году и пьеса “Назначение” и одноименный спектакль “Современника” не воспринимались как остро драматические. Ст. Рассадин в конце 80-х писал о том, что А.Володина в 60-е годы числили по ведомству Чехова-лирика, но уж никак не связывали с традициями Гоголя и Сухово-Кобылина, несмотря на явную переключку с последним. Не слишком обращали внимание на явную смоделированность ситуации.

А в 1997 году театральный критик Н.Крымова вспоминала, что актерами “Современника” — мастерами “прозы жизни” и уже это по тем временам было подвигом, первыми была “обнаружена значительность поэзии и в жизни и в искусстве”²⁴.

Собрать воедино составные части “языка” драматурга: чеховский лиризм, гротескную образность, поэзию и прозу жизни мешал во многом разный масштаб мышления. За эстетической неискушенностью тех лет стояла еще и вера в то, что намерение героя решает исход дела. Драматург же соизмерял стремление героя жить полной жизнью со всей суммой закономерностей, от которых зависит осуществление его желаний. Он возвращал к частному, к эстетике детали, как к самой твердой основе для восхождения к общему. Он открывал новый, после А.П.Чехова и Б.Брехта, этап в размывании границ между прозой и драмой, возрождая метод поэтического реализма.

Тщательно разработанная драматургом система средств “отстранения”, как способ приглашения к диалогу, также в те годы не нашла достаточного понимания. В герое, несмотря ни на что, зрители упорно видели рыцаря без страха и упрека, то есть по-прежнему персонажа литературы, а не той реальности, которой принадлежали они сами. Зрители привычно держались схемы субъект-объектных отношений, исключаяющих равноправие сторон.

Разрушение этой схемы, обоснование начал взаимопонимания между автором и его зрителем и разработку способов вовлечения его в диалог, выдвинул в центр своих творческих поисков наиболее значительный драматург этих лет **Александр Вампилов**. Этот писатель предстал в своих пьесах не только художником, но и своеобразным философом культуры.

В 60-е же годы, когда в провинциальных театрах была поставлена его первая многоактная пьеса “Прощание в июне” (1965), новизна комедии почти не была замечена. Тот жил иным ощущением времени. Вот что писал по этому поводу О.Н.Ефремов спустя почти двадцать лет: “Пьесы Вампилова в 60-е годы в “Современнике” у многих не вызвали интереса. Играли Розова, Володина, мечтали уже о “Гамлете”, а “завтрашнего” драматурга — просмотрели. Специально это отмечаю, потому что очень распространено мнение, что пьесам Вампилова мешали только не в меру ретивые чиновники. Мешали и стереотипно устроенные наши мозги, наше сознание того, что все истины уже известны”²⁵.

На основе сюжетного стереотипа драматург написал пьесу с новыми героями. Вампилов вернул драме тех лет полноту восприятия человека. И он же показал почти полное превращение этого человека в придаток социальной системы.

Но, поставив перед собой задачу возможного влияния на зрительское сознание, драматург вступил в конфронтацию со зрителями, в которых он хотел бы видеть будущих единомышленников. Вампилов открывал мир, лишенный целостности и завершенности. Привычный и, казалось, незыблемый ход повседневности то и дело нарушали сломы, смены, кризисы, неожиданные прозрения, потери и обретения, скандалы, авантурные розыгрыши...

В развитие действия драматург вовлекал всех персонажей пьесы и с помощью повторных сюжетных ходов и парных образов, подобранных по сходству и контрасту, добивался переключки лейтмотивов. Подобное построение пьесы способствовало выявлению неких общих закономерностей и придавало ситуации объем. Широкая социальная среда возникала также за счет использования персонажей-дублеров, масочных фигур, словно сошедших с подмостков площадного театра. Та же театральная природа угадыва-

лась в выходках героя и его приятелей, заставивших вспомнить карнавалы шутов. От карнавала пришли их действенность и любовь к розыгрышам. Но карнавал не знает личности. И эксцентричность здесь вовсе не карнавальная. Эстетику площадного театра Вампилов заставил служить совсем иным целям. Разработанная драматургом среда — духовная. В игрищах же он находил живую народную душу. Праздничная вольная стихия, существующая рядом с торгами, это и есть ярмарка, — а так именно автор первоначально назвал свою трагикомедию. В этом названии выразилась и сквозная тема — духовной купли-продажи, разрабатываемая несколькими парами персонажей. Обе темы переплелись, выявляя меру ответственности каждого персонажа за сделанный выбор и показывая почти непреодолимость некой общей для всех ситуации. Она вобрала в себя судьбы людей разных поколений, жизненного опыта и социального уклада, и потому обрела временную и пространственную протяженность. Так Вампилов в конце 60-х ввел в драму представление о Системе, не совместимой с подлинной духовностью, показанной на уровне человека.

Не исключено, что многозначное название пьесы возникло не без влияния “Ярмарки тщеславия” У. Теккерея, в подзаголовке которой сказано: роман без героя. Во всяком случае, это уточнение органично для вампиловской пьесы, перенесшей акцент с центральной фигуры на анализ общественной ситуации. Формируя душевную жизнь персонажей, она стирает индивидуальные черты человека, не дает ему отстоять свою личность. А значит он не герой. Герой — это нечто выдающееся и неповторимое.

Единственный раз в творчестве Вампилова появляется такой персонаж, показанный во всем богатстве чувств, мыслей, психологических оттенков. Но в “Старшем сыне” (1967), как и в жизни, почти водевильный персонаж Сарафанов, не занял центрального места. Он одинок. Ему не хватает поддержки. Именно поэтому он дал шанс “блудному сыну”, тем самым, помогая становлению индивидуальности. Трагикомедия в этом аспекте — об обусловленности духовного единения внутренними переменами.

Эта центральная тема драматургии Вампилова получила развитие в его лучшей трагикомедии “Утиная охота” (1967). В ней Вампилов лишил иллюзий тех, кто полагал, что способность и возможность незаурядного, но потерявшего себя человека к духовному и нравственному возрождению с помощью таких традиционных общечеловеческих ценностей как любовь, отчий дом, ощущение связи с природой универсальна. Но одновременно с разрушением иллюзий Вампилов по-прежнему искал в человеке резервы, опираясь на которые, можно построить философию надежды.

Поворот в мифологизированном сознании его героя начинался с пробуждения памяти, чувства вины и ответственности. Вера драматурга в подобную способность — очень важное проявление веры в человека. Вампилов индивидуализму противопоставил мораль, как нечто объединяющее людей и помогающее им. Обратившись к исторической и литературной “родословной” своего героя, он создавал ощущение протяженности каждой критической ситуации. Ее смысл удваивался с помощью символов, не просто вплетенных в конкретно-бытовую ткань пьесы, но растворенных в ней. Вампилов соотносил Зилова с героями литературы (Гамлетом У.Шекспира, Лорензаччо А.Мюссе, Экдалем (“Дикая утка” Г.Ибсена), христианского мифа и недавней истории культуры (В.Маяковским), чтобы вызвать ощущение непрерывности жизненного потока. Зилов один из тех, в ком отразился кризисный момент в жизни общества. Объединившая их всех утрата и поиски веры, преобразовательный пафос — вот те высшие потребности, с помощью которых стремится себя реализовать каждое новое поколение. Поскольку же не существует равновесия между окружающим миром и человеком, оно должно все время устанавливаться вновь. Вампиловская концепция активного жизнетворчества основана на понимании человека — по природе открытого жизни: ее самым разнообразным влияниям. Творчество самого драматурга — блестящий тому пример. Эта открытость миру и связанная с ней способность к целостному мировосприятию и обновлению помогли ему значительно расширить представления о человеке и обществе. Стремление увидеть жизнь с разных точек зрения находила воплощение в смене жанра каждой следующей пьесы. Жанровая доминанта его полистилистичных пьес не повторялась ни разу. Мелодраматичный “Старший сын” сменился ибсенистской “Утиной охотой”, а в появившихся годом позже “Провинциальных анекдотах” возрождались традиции гоголевского “Ревизора” и отчасти трагифарса А. В. Сухова-Кобылина “Смерть Тарелкина”. В “Чулимске” внутренняя эпичность предыдущих пьес прорывалась наружу и образовывала более широкое и внешне спокойно русло социально-психологической драмы. Здесь отчетливо видны следы эпических влияний А. П. Чехова и последователей А. Н. Островского: прежде всего С. А. Найденова — автора “Детей Ванюшина”.

В этой смене ракурсов, как в вольной игре, находила выражение внутренняя свобода драматурга. Она казалась почти неуместной на фоне созданных им картин инерционной жизни. Ведь эта жизнь старалась никому выбора не дать.

Заложенная в творческом методе драматурга открытость по-

мимо прочего помогала высветить контрастную ей замкнутую ситуацию, в которой оказались герои его пьес.

В “Чулимске” эта тема получила завершение. Трагедия здесь тоже до поры до времени таилась под спудом. Вампилов использовал прием шоковой терапии, чтобы привлечь внимание к ситуации, в которой желание юной героини внести лад в общую жизнь, открытость и влюбленность гасятся общими усилиями. Вампилов показал, что система, обладающая определенной потенцией движения, каждый раз в подобном случае приобретает динамичность.

Но драматург не судья жителям Чулимска. Он скорее социальный психолог и потому дал каждому персонажу право полного голоса. В пьесе каждый персонаж по-своему, осознанно или нет, пытается преодолеть почти замкнутую ситуацию, в которой он оказался. При этом каждый персонаж выбирал свой путь. Единообразия, жесткой и прямой обусловленности у Вампилова не найти.

Но есть нечто общее, всех уравнивавшее — несчастливость. Она не показная, зачастую не осознанная. Тем не менее, она определяет душевную жизнь каждого. Знакомая с традиционным бытом районного сибирского городка и нравами его жителей, их многочисленных знакомых, родни, сослуживцев Вампилов стремился привлечь внимание к тому, чего они сами упорно не желают замечать. Несчастливость их не случайная: разрушены самые основы народной жизни. Жизнь в таежной глубинке вдали от железной дороги и больших городов лишь внешне сохраняет устоявшиеся формы.

Вампилов показал не кризис, а распад патриархальной семьи. Явление это не новое для русской жизни. Об этом — комедия Д.Фонвизина “Недоросль”. Затем С.А.Найденов зафиксировал этот процесс в “Детях Ванюшина”, сделав следующий за ближайшим предшественником А.Н.Островским шаг.

Распад коллективности, дома, семьи в “Чулимске” как и в “Недоросле” и “Детях Ванюшина” объяснен не какими-то случайными причинами или пороками характеров персонажей. Его причина в укладе жизни, который гасил надежды и старался никому не оставить выбора.

Вампилов давал возможность своим зрителям получить этот выбор в пьесе, пережить его и перенести в свою жизнь. Вызвать такой переворот в сознании писатель старался, опираясь на знакомый до мелочей быт, на характеры, чтобы зрители могли присмотреться и к этим людям и к самим себе. Бытописательский и эпический опыт А.Н.Островского, С.А.Найденова, а также позднего А.П.Чехова помогли ему в этом. Вампилов осознал себя одним из многих летописцев истории души человека и общества. При этом его не сдерживали границы русской культурной традиции. Такие

театральные приемы, как перехват записки, выстрел, слезка, насилие, взрывающие привычную череду дней, он взял из старых театральных систем.

Современная драма еще никогда не питалась одновременно из стольких источников, не вбирала в себя такого широкого диапазона манер и традиций. Вампилов синтезировал их, так как хотел понять, что необходимо для выживания человечности. Поэтому же так скрупулезен его анализ: он пытался выявить духовные и нравственные потенции отдельного человека и коллектива в целом. Каждая следующая пьеса все населеннее хотя бы за счет внесценических персонажей. Драматург исследовал толщу народной жизни. Поэтому конкретно историческое в его героях перерастает в общечеловеческое, национальное — во всемирное, социально-психологическое — в нравственно-философское.

А. Вампилов — фигура в отечественной драме рубежная в первую очередь потому, что он один из первых в тот период подвел итог старым формам восприятия действительности, дал им наиболее отчетливое истолкование и показал исчерпанность подобного мировосприятия. Он отказался искать выход из кризисной ситуации, в которой оказалось человечество в канун тысячелетия, в пределах альтернативы “индивидуализм или коллективизм”. Предпринятые им экскурсии в историю мировой культуры и одновременно исследование национальной ментальности, убеждали в том, что путь к преодолению экзистенциального вакуума связан с приобщением к жизнетворчеству в его чеховском варианте: познанию мира и другого человека как самого себя и, таким образом, открытию собственной личности и преодолению одиночества.

Своевременному “открытию” драматурга помешало несоответствие типов мышления писателя и его интерпретаторов. Режиссеры недооценили тогда вампиловскую образность, в первую очередь, связанную с временными несоответствиями и необходимостью перестройки отношений между сценой и залом.

Между мифом и реальностью: процессы ремифологизации и демифологизации в драме 70-х годов

Парадоксальная тенденция искусства — синтез эпичности и мифологизма, характерная для театра Вампилова, получила развитие в драме следующего десятилетия.

В начале 70-х годов поиски источников одухотворения жизни привели “горожанина” Михаила Рощина и “почвенника” Василия Шукшина к массовому человеку. В трагикомедии “Старый Новый год” (1967, 1973 — премьера) и повести для театра “Энергичные

люди” (1973) этот массовый человек независимо от рода занятий почти безраздельно принадлежит “внешнему”. Типологизация в обеих пьесах подчеркнула в каждом общее, а не особенное: лица нет, а значит и психологизм ни к чему. Оба драматурга, независимо друг от друга, возрождая общественную комедию, генетически связанную с гоголевским “Ревизором”, в основу сюжета кладут единственный эпизод — ритуал застолья, вероятно, потому что ритуал наиболее информативный способ рассказа о текущей жизни. Но в обеих пьесах ожидание праздника сменяется растерянностью и чувством горечи: ритуал стал немым.

М.Рощин, удваивая бытовую сюжет о двойном празднике — встрече Старого Нового и новоселье двух семей — микросюжетом о библейском Петре, предлагал искать связь своих героев, каждого из которых зовут Петром, с архетипическим образом. Но прямой связи нет и быть не может, так как рощинские персонажи отчуждены от культуры: их язык разрушен. Впервые после Маяковского, Зощенко, обэриутов этот феномен ввел в современную драму Рощин. А раз нет связи, значит, архетипический образ не задает персонажу модель поведения и задача микросюжета о Петре иная. Драматург ее пытается подсказать, называя соседа своих Петров, Адамычем (отсылая к дохристианским первоисточкам), который на правах “работника при культуре” и старшего друга учит их философии “малых радостей”. Вероятно, таким образом, Рощин хотел вызвать ассоциацию с еще одной кризисной ситуацией в истории человечества, сложившейся перед приходом Христа: эпохой безвременья, оставляющей человека один на один с беспросветными буднями. Петр в этом случае — один из тех, кто готов был услышать Христа.

Но если связь раздвоившегося трагикомического персонажа Петра с героем мифа опосредованная, то с героями литературы — прямая: у одного — с Присыпкиным, которого он охотно цитирует, у другого, “несостоявшегося Эйнштейна” — с изобретателем Велосипедкиным — персонажами “Клопа” и “Бани” В.Маяковского. И у обоих с фертом Хлестаковым.

Но не только персонаж синтезирует в себе черты героев мифа и литературы. Сюжет строится в соответствии со стремлением мифа выразить себя в локальном поступке или ситуации, имеющем универсальное значение. И он же, свернутый почти до анекдота или каламбура, обладает удивительным качеством раскручиваться как сжатая пружина, и открывать эпическое пространство жизни человека, принадлежащего одной национальной традиции, и одновременно — человечеству. В драме подобное построение сюжета дает возможность сосредоточить внимание на процессах духовной

жизни человека. Рассмотренный в минуты смятения массовый человек обнаруживал в себе странное чувство одиночества. Унифицированная общность, показывал Роцин, еще не коллектив. Без напряженного самосознания никакое единство не создается. Драматург одним из первых в те годы выявил трагические последствия разрыва общества с духовной культурой и сделал это для разных категорий потенциальных зрителей по возможности наглядным. Лирическая авторская интонация никак не была судейской.

Еще более напряженный характер приобрел тот же конфликт общества с культурой в повести для театра “энергичные люди” **В.Шукшина**. Писатель также взялся показать не просто быт мелких жуликов, но рассказать о последствиях “раскрестьянивания русского человека” (Федор Абрамов). Заявляя жанр — “повесть для театра”, Шукшин отказался видеть мир под углом зрения, свойственным традиционной драме. В “Энергичных людях” без особого труда находишь приметы эпического мышления. Пьеса вобрала в себя основные темы, мотивы и опосредованно героев литературного и кинематографического творчества Шукшина этих лет: Егора Прокудина и Степана Разина, использовала приемы Шукшина — создателя сказок. С сегодняшняя жизнь приоткрыла живую связь с национальной историей. Тонкому искусству ее укладывать на скупые страницы пьесы Шукшин учился, не скрывая этого, у создателя “Ревизора”. Подобно М.Роцину, Шукшин брал у Гоголя и уроки подлинной театральности. Она проявилась в игровой природе пьесы. Розыгрыш лежит в основе ее сюжета. Мотив игры, воображаемой жизни — один из главных в характеристике персонажей. Их образы писатель создает тоже словно играючи. Приятеля предстали не столько в своей индивидуальной данности, сколько в типологической сущности. Суммарное многолюдие позволяло сосредоточить внимание на общих для всех обстоятельствах: чувство страха, подспудно живущее в каждом, заставило увидеть опасность в фарсовой ситуации шантажа и с легкостью отступить реальность, которая приобретала всё более смутные очертания.

Смещение в сторону миражного восприятия ситуации тем более странно, что в кураже участвуют деловые, конкретно мыслящие люди. Эта двойственность восприятия жизни, столь явно себя обнаруживающая вдали от посторонних глаз, становится объектом внимания писателя. Он не только ищет причины этого психологического феномена, он разрабатывает систему средств воздействия, которые помогут понять, что человек, не доверяющий самому себе, здравому смыслу, легко становится игрушкой посторонних сил, попадает под действие законов мифократии.

Шукшин намеренно отказался от развернутого сюжета, по-

сколько “это не разведка жизни, он идет по следам жизни или, что еще хуже, по дорогам литературных представлений о жизни. Несюжетное повествование более гибко, более смело, в нем нет заданности, готовой предопределенности”. Писателя мучило, что “...размышлением не научился владеть, традиция такая упорная штука”. Он преодолевал традицию, чтобы суметь донести новые, нестандартные рассуждения, размышления о жизни, передать человеческое волнение. Он хотел бы “свести... людей к такой ситуации, где бы они решали вопросы бытия, правды”²⁷.

При этом В.Шукшин, пожалуй, первым ощутил потребность и в классицистских единствах в драме 70-х годов. Он оценил заложенный в них “принцип сжатой пружины”. В полном согласии с тем, что в классицистской эстетике именно время определяет место, а не наоборот, В.М.Шукшин обозначил возраст своих героев — от 40 до 50 лет. Они — ровесники писателя и родом из деревни, как он и Егор Прокудин (“Калина красная”). Параллелей с фильмом много, так как писатель примерно в одно время вынашивал оба замысла на близкую тему. Но если жизнь Егора Прокудина прочитывалась в фильме подробно как жизнеописание, то в пьесе Шукшин разработал столь же подробно один эпизод — сцену ритуального застолья. Так что единство действия в “Энергичных людях” — это всего лишь единство первопричины, но именно она определяет собой логику событий. Единство же места открывало возможность выйти персонажам на крупные планы и приоткрыть потаенную жизнь души.

Используя мотив импровизированной игры, автор убеждал, что человек повседневностью не исчерпывается и полностью не объясняется. В игре выявляется связь персонажей с почвой, питающая их подсознание. Трагической же подосновой комического анекдота о розыгрыше и шантаже, является, по замыслу автора, непонимание себя и окружающего мира: кроме связи с почвой есть и не вполне осознанный, но по-прежнему тревожащий их разрыв. И горожанин-одиночка, обостренно переживающий свою связь с традицией и разрыв с нею, лишен возможности приобщиться к целостному мировосприятию, так как целостность уже распалась.

Прием ремифологизации помогал писателю восстановить в зрительском сознании целостность персонажей, дополнить материально ориентированное сознание тем, что таится в глубинах души. Народное сознание — одна из основ национальной культуры — в лице Шукшина нашла трезвого, внимательного и проникновенного своего истолкователя. Оно представлялось писателю-почвеннику в достаточной мере творческим. Мифоизм Рощина и Шукшина, сумевших раскрыть драматизм существования человека, является

показателем расширения сферы применения его приемов, по сравнению с более распространенным в отечественной литературе тех лет мифологизмом, как уже отмечалось в критике, ориентированным в основном на фольклорную стадию его развития, в повестях и романах В.Распутина, А.Кима, Г.Пулатова, Ч.Айтматова.

Спустя три года, в 1976 году, “Энергичные люди” шли более чем в 40 театрах страны. Спектакли выглядели в основном жанрово-бытовыми зарисовками, снисходительно-беззлобными и добродушно-созерцательными.

После “Энергичных людей” В.М.Шукшин не оставил театр. Он написал еще несколько пьес: “А поутру они проснулись” в жанре социологического очерка и сказку “До третьих петухов”. Сказка как жанр в данном случае привлекла писателя в качестве формы сохранения мифологии и одновременно формы ее преодоления, жанр социологического очерка — скрытой формой художественного обобщения. Поиск новых способов остроты был призван обострить восприятие, помочь через непривычное выявить типичное.

Такой подход избрал и дебютант в драматургии середины 70-х годов **Александр Гельман**, автор пьес, ставших заметным общественным явлением. Показательно восприятие первых пьес драматурга на социально-психологическом фоне тех лет и еще более показательна жанровая эволюция творчества драматурга. Герой киносценария “Премия” Потапов казался тогда просто явлением социальной фантастики. Между искусством и жизнью стояла достаточно прочная стена. Гельман пробивал в ней брешь. Жанр психологического детектива с его установкой на анализ, многократно усиливающий восприятие, открывал зрителю возможность проследить все причинно-следственные связи и определить роль и значение каждого персонажа в создании общей ситуации. Первые пьесы драматурга об этом и написаны. Техника их представляла собой в известном смысле возвращение через опыт “хорошо сделанной пьесы” к шиллеровской “аналитической драме”. “Принцип этой драмы, являющийся пунктом перехода от возрожденно-го (преобразованного) классицизма к драматургии последующего времени, состоял в изображении лишь кульминационного события. Тем самым действие необыкновенно концентрировалось, интерес сосредоточивался на мотивации поступков, психология углублялась. Отсюда и стремление к единствам. События, представляющие пружину драматического действия, большей частью уже произошли, на сцене лишь выясняется их подлинный смысл и значение для окружающих.

Мотив отчуждения трудовой деятельности человека от его духовной сущности — ведущий в творчестве автора, разработан в

них одновременно на уровне единичного и общего. Внедрившись на территорию “деловой” или “производственной” драмы, Гельман показал, что нравственная проблематика, рассмотренная вне глубокого социального анализа, создавала не более, чем видимость, которая выдавала себя за реальность и одновременно закрывала очень важную сторону жизни.

В трагикомедии “Мы, нижеподписавшиеся” (1978) тот же мотив отчуждения трудовой деятельности человека от его духовной сущности выявлял свою универсальность, заявляя игру как жизненный принцип на смысловом и структурном уровнях пьесы. Она не менее наглядно, чем “Премия”, раскрывала святая святых мифократии, тщательно оберегаемую от постороннего взгляда — его мифологическую природу.

Новые грани того же конфликта драматург рассматривал на материале частной жизни. В социально-психологической драме “Наедине со всеми” (1980) и трагифорсе “Скамейка” (1982) он показывал, что мифократия проникла на уровень “частного” сознания и разрушила такие социокультурные универсалии как любовь, семья. Драматург не упрощал мотивировок поведения персонажей. Читателю и зрителю ничего не надо было принимать на веру, все обосновано, разработано детально и точно. Мужчина и женщина на randevу написаны мастером социального портрета. Причем таким образом, что обобщение и детальная достоверность находятся в самом близком соседстве. Это тем более необходимо, что сами персонажи меньше всего искали корень неудач в переломах своей судьбы и не много понимали в окружающем их мире, к тому же они не имели привычки соотносить частное с общим. Приходящим в театр современникам А.Гельман предлагал проделать эту работу: восполнить нередко трагически недостающие пробелы. Рисуя портрет человека, приспособившегося к обстоятельствам, так сказать, за счет собственной души, А.Гельман выявлял в нем то, что этот человек от себя скрывал. Сидящий в зале на него похожий зритель должен был увидеть и услышать то, на что сам персонаж закрывал глаза. Драматург наглядно показывал зависимость психологического от социального, а также настроенность мышления очень разных людей на миф. Мифологическое же время вытеснило в сознании персонажей объективное историческое время. Мифологизм не противостоял в данном случае критическому началу, он предлагал дополнительные средства для его усиления. “Если уж в жизни мы человека целиком не видим, то хочется, чтобы из зрительного зала его увидели крупно, объемно. Разглядели внимательно, сполна”. Глубоко веривший в силу театра драматург убежден, что “посещение театра — это некий перерыв, антракт в

насыщенной резкими ритмами жизни человека. Там ты живешь, а сюда приходишь поглядеть: так ли живешь, для чего — живешь”²⁸. В пьесах А.Гельмана социально-психологическая сторона комедии, выявившаяся на этом ее этапе, достигла наивысшей концентрации.

Как видим, пересекающиеся процессы ремифологизации и демифологизации в творчестве каждого из названных авторов, образуют противоречивое единство, отражающее реальную сложность человеческого сознания и общественной жизни. Тенденция к их совместному существованию в художественном творчестве сохраняется в самых разных формах.

Убедительным подтверждением этому может служить такое своеобразное явление 70-х годов как комедийный “сказочный” цикл **Алексея Николаевича Арбузова**. Водевиль-мелодрама “Сказки старого Арбата” (1971), комедия-представление “В этом милом старом доме” (1973) и “Старомодная комедия” (1975), посвященные воплощению идеала жизнотворчества, легко вписывались в контекст конформистского искусства тех лет. Пьесы были лишены подлинного драматизма, так как экстравагантные их герои существовали по правилам, установленным мелодрамой: усредненность героя, независимого от авторского замысла, заложена в структуре этого “низового” жанра и является его привилегией. Но лирик Арбузов в роли мифолога, творившего высшую реальность, напоминающую сны наяву, зеркально отразил стихийное подсознание общества: его тягу к гармонии, ярким чувствам, стремление восстановить ощущение объема собственной личности, потребность в празднике, даже если она реализуется в праздничной театральности сцены. Комедии Арбузова в большой мере явление компенсаторного характера. Мифотворчество писателя тех лет — напоминание о первоосновах человеческого существования. Это его способ поддерживать определенный уровень духовности в обществе. Он пытался напомнить и об утраченном высоком комедийном мироощущении, возвращая сцене тех лет забытые комедийные жанры, таким образом, заботясь об эстетическом разнообразии, и вспоминая тех, кто был к нему причастен: Мейерхольд, Маяковского... Драматическую ноту Арбузов вносил в сознание потенциальных зрителей тогда, когда созданные им эти два образа культуры, накладывались один на другой.

Творчество писателя тех лет еще один аргумент в пользу вывода: перед лицом мифа, пытающегося обернуться реальностью, реализм, чтобы остаться верным себе, будет и впредь прибегать к услугам мифа.

Думается, что драматурги М.Рощин, В.Шукшин, А.Гельман в той или иной мере изживали в своем творчестве собственный

мифологизм. Об этом свидетельствует лирическая окраска пьес, выбор жанров, ориентированных на самопознание (имеется в виду стремление к прозаизации и разным формам комедийности), и жанровая эволюция пьес Гельмана, связанная с преодолением пафоса должностования.

В поисках целого: рефлексия культуры в драме 70-80-х годов

Тяготение к универсальности, по-разному проявившееся в творчестве А.Володина, А.Вампилова, М.Рощина, В.Шукшина, у авторов, как их называли в свое время критики, поставщиков драмы или “новой волны” Аллы Соколовой, Алексея Казанцева, Александра Галина, Владимира Арро, Семена Злотникова, Людмилы Петрушевской... было одним из основополагающих принципов той картины мира, которую они рисуют. Человек обыкновенный, бытовой, часто себя не понимающий, почти всегда рассмотрен и как частица микрокосма, и как звено в потоке исторической жизни, связавшее вчера и завтра. Отсюда интерес писателей к Чехову и Брехту одновременно.

Стремление к универсальности проявилось также в том, что рисуемая тем или иным автором картина мира расширяется от пьесы к пьесе. При этом каждая пьеса представляет собой частность, отражающую мир на правах эпизода, вычлененного из целостной картины мира. Отсюда следует, что эти пьесы изначально символичны.

Это одна сторона их творческого метода. С другой стороны, тяга к универсальности проявилась в следовании традиции русской классической литературы, для которой характерна укорененность человека в повседневности. Драматурги опирались на традиционные для русской классики сюжеты о доме, о семье. Пристальное внимание к судьбе семьи объясняя тем, что видят в ней еще и модель истории и судьбы не отдельного общества даже, а человечества, цивилизации.

Намеченные оппозиции сливаются в реальной практике театра. Трагическое и комическое в этой системе выступают в качестве “остранения” по отношению к друг другу и сближены максимально, также как человечность и трагизм. По сути своей это гротескное видение.

Итак, драматургия осталась один на один с человеком и убедительно свидетельствовала, что “жизнь — антиклише”, она не может ужиться со стереотипным сознанием “ (Ю.Трифонов). В двойном течении жизни рядового человека она обнаружила целую бездну подлинных, а не мнимых конфликтов, пригодных как

для фарса, так и для высокой трагедии. Вот что говорил по этому поводу детский писатель и драматург, автор широко известной пьесы “Смотрите, кто пришел” Владимир Арро в одном из своих интервью: “Драматургия пришла к догадке о том, что социальные катастрофы как раз и являются следствием проигранных микросражений, результатом накопления частных, тихих конфликтов, не решенных вовремя, сигналом того, что разрушение личности доведено до предела. Подумав обо всем этом, драматургия могла прийти к выводу о том, для нее нет ничего важнее, чем жизнь отдельного человека — и общественная и частная, и явная и тайная, и что соперничает она всякому, и что почитает она его как первопричину и цель всего, что делается на земле²⁹”.

У каждого из авторов “новой волны” была своя, если можно так сказать, “призма культуры”, через которую они преломляли образы окружающего мира.

Для **Алексея Казанцева**, автора социально-психологической драмы “Старый дом” (1976), одной из первых пьес “новой волны”, увидевших свет ramпы, это образ Дома. Согласно пушкинской традиции, родового дома на родовой земле с могилами предков и вместе с тем дома, в котором будут жить сыновья и внуки, — “символа непрерывности культуры” (Ю.М.Лотман). Для Казанцева этот образ главный, но не единственный в пьесе. Есть образ старинного особняка, где бывали декабристы и Лев Толстой. Есть еще выразительный образ коммуналки начала 60-х годов, а также образ дома, где, спустя пятнадцать лет, в середине 70-х в изолированных квартирах живут потерявшие себя и контакты с бывшими соседями одинокие люди. Накладываясь один на другой, все эти образы, входят в понятие “старый дом”. Ответственность за судьбу общего дома молодой тогда драматург возложил на интеллигенцию, утратившую связь с отечественной традицией, сложившейся в XIX веке, и косвенно на искусство, в той или иной мере поддерживающее идеологические мифологемы.

Казанцев объяснения человеку искал не только с помощью общественно-значимых, социальных категорий, но в нем самом — его биографии со всеми ее поворотами и со всем тем, что в ней есть частного, в его психике. Судьбы всех персонажей драмы написаны человеком, пытающимся охватить одним взглядом жизнь во всей ее широте и переменчивости. И когда драматург показывал разные типы интеллигенции, истоки ее формирования, он подспудно вел разговор о судьбе общего дома, о драматической судьбе культуры в нем, неразрывно связанной при этом с конкретными человеческими биографиями.

В пьесе “Старый дом” уже выразился основной пафос “новой

волны” — желание вникать в медленное течение будней, поиски объединяющего нравственного начала на основе правды о себе и своем недавнем прошлом.

Исторический подход новых авторов к современности повлек за собой, как мы видели, углубление в многоярусные культурные слои. Но такое опосредованное видение помогает в культуре искать не только память о корнях, но и надежду. Трагическое по своим социально-психологическим последствиям наступление повседневности виделось автору одной из первых пьес “новой волны” **Алле Соколовой** в том, что *официальное искусство, официальная культура, существующие параллельно обыденной жизни, стремятся выдать себя за устоявшиеся формы культуры и, таким образом, лишают повседневность ее творческого начала*. В широко известной в те годы трагикомедии “Фантазии Фарятьева” (1976) драматург выявляла разрушительное действие мифократии на личность и общество, силу его унифицирующего влияния, способного лишить человека чувства дома, семьи, самоценности, профессиональной и гражданской востребованности. Вызывая ассоциацию с чеховскими “Тремя сестрами”, драматург стремилась придать высокий статус категориям “периферийность”, “некрасивость”, “чужаковатость”, “детскость” — по контрасту с одномерной “взрослостью”, как бы намекая, что вся российская литература — это сцены провинциальной жизни и подлинный герой на Руси всегда не в центре. В соответствии с новой системой координат одним из центральных в пьесе становился образ городка, откуда Киев трем героям казался землей обетованной. В разговорах действующих лиц он обрстал подробностями одного характера: с увлечением и гордостью говорилось о существовании в Очакове своей культурной среды, с восхищением о ее лидере — учителе музыки, приобщенном к тайнам гармонии и соборности, ораторе и ярком собеседнике. Образ городка входил в жизнь двух семей как среда духовного формирования человека. Зубной врач Фарятьев занимал в этой культурной среде обочинное положение на правах человека, по душевной склонности захваченного теми же идеями. В контексте нашей темы важно, что для проигрывающего героя Фарятьева духовность теснейшим образом связана не с высокой культурой, а буднями. Без одного нет и другого: они питают друг друга. Станным и чужеродным Фарятьев казался тем, кому не знакома полнота ощущения поэзии в обыденности. Но без этого будни становятся враждебными человеку. Он стремился соединить половинки целого: любовь и будни, самое индивидуальное и обыденное, чтобы будни обернулись своей теплой стороной: восставили чувство дома, семьи, безопасности. Рассказы же Фарятье-

ва о внеземном происхождении людей, не более, чем поэтическая фигура, попытка напомнить о жизни души.

Пьесы “новой волны” при всей непохожести их авторов, иногда представляются звеньями одной цепи. Трагикомический персонаж Фарятьев в результате скрытого соперничества с персонажем-фантомом Бетхудовым, так и нематериализовавшимся в пьесе, оказывается в ситуации Дон-Кихота, воюющего с ветряными мельницами. И это сравнение не случайно. Драматург **Александр Галин**, по-прежнему имеющий широкую зрительскую аудиторию, тоже уверен, что новый герой — не так уж нов. Его по старинке тревожат вечные, нерешенные проблемы человеческого бытия. Именно это, по мысли драматурга, роднит его с Прометеем, Дон-Кихотом, Гамлетом, Иешуа — героями, живущими за пределами индивидуальных целей. И хотя всякое время выдвигает своего героя, разница между ними, пожалуй, не столько в сути, сколько в форме выражения, зависимой от времени. Театру же не часто удается убедить зрителей в том, что новый герой, в своих поступках проявляющийся как аморфное существо, несет в себе мощный заряд духовной энергии. Ее на первый взгляд не видно. И если театр ее обнаруживает тем или иным способом, он становится, по мысли драматурга, огромной преобразующей силой. Но так ли уж уверен Галин в каждом из выдвинутых положений? Все его пьесы полны скрытых и прямых вопросов: а не дань ли это утратившей смысл традиции — надежда на преобразующую роль искусства, культуры? Помогают ли они жить? В какой-то мере положительный ответ содержится в его пьесах “Летят перелетные птицы” и “Наваждение”. Но его многочисленным персонажам, профессионально причастным культуре, искусству: историку, актерам, музыкантам, искусствоведу, библиотекаря (“Ретро”, “Тамада”, “Восточная трибуна”, “Стена” и другие) не удалось удержаться на высоте мечты. Что же мешает искусству, культуре проявить силу своего влияния? Поиски ответов на этот и подобного рода вопросы подтекстовывают сюжеты его комедий.

Исследуя феномен игры в жизни и искусстве, Галин просвечивает с его помощью жизненные ситуации, в которых так или иначе закреплён общечеловеческий и национальный опыт. Это дает ему возможность наглядно представить одну из серьезнейших причин деформации жизни, состоящую в том, что *псевдоискусство и псевдокультура привили вкус к стереотипам, мнимости, стандартам и у культуры, как и человека, почти не осталось опорных точек в виде подлинных развивающихся традиций.*

Уже в “Ретро” (1981), первой трагикомедии, принесшей Галину широкую известность, драматург в традиционном, неумираю-

щем конфликте поколений выявлял многомерность, трагизм и динамику жизни, открывал живых, а не массовидных людей. Водевильный сюжет сватовства только подчеркивал драму всех его участников, не мешал разглядеть незащищенность человека перед старостью, его одиночество. Философские раздумья Галина о ценности каждого дня и быстротечности человеческой жизни, его социальная зоркость и стремление привлечь внимание к теме самореализации человека обнаруживались очень постепенно, как бы ненароком, по мере того, как доказывалось обоюдное право отцов и детей на обиду и обосновывалось взаимонепонимание. Остроту и динамизм сюжету придавала его игровая природа. Система же контрастов придавала пьесе ее целостность.

Галинский принцип совмещения противоположностей лежал также в основе его комедии «Тамада». Искусственные по своей природе признаки классицистской театральности, проявившиеся прежде всего в парности ситуаций и образов, не вступали в противоречие с хорошо узнаваемыми житейскими ситуациями. Это и есть галинский способ выявления причинно-следственных связей, показа масштаба происходящих событий. На уровне отдельной роли тот же принцип совмещения противоположностей помогал вскрыть диалектику явного и тайного, искреннего и наносного человека. В спектакле, поставленном на сцене МХАТ в 1986 году режиссером К. Гинкасом, эстетика драматурга была блестяще воплощена в целостном, гармонически завершенном зрелище, поставленном как игра в жизнь, что снимало бытовизм ситуаций, и придавало содержанию ту степень концентрации жизни, которая всегда заложена в игре. В спектакле действовали в большинстве своем вполне унифицированные люди, сделавшие выбор в пользу мнимого, искусственного, стереотипов. Для них наиболее устойчивые формы проявления традиции — свадьба, похороны — превратились в нечто трафаретно организованное с помощью штатного тамады и штатного исполнителя надгробных речей.

Пьеса Галина — констатация опасной тенденции и поиски способов ее преодоления, проявление привычной галинской саморефлексии и попытка разбудить способность к рефлексии у зрителей. Вот почему метод драматурга в «Тамаде» представляет собой сплав абсурда и реальности, искусственности и достоверности, а действительность предстает в ее трепетности и многоаспектности одновременно.

Для драматурга тема памяти — одна из главных в творчестве — связана с попыткой восстановить прерванную связь времен. Она неотрывна от его размышлений о роли красоты и искусства в жизни человека и общества. В «Тамаде», «Ретро» и других комедиях

эти темы перекрещиваются с еще одной — темой самореализации человека. Меняются лишь комедийные ситуации, в которые по своей вине или в силу обстоятельств попадают живые, непредсказуемые люди.

В комедии “Наваждение” искусство помогло поддержать в сельском кинемеханике интерес к жизни, желание счастья.

В комедии “Стена” вновь возникает тема бытового и бытийного содержания искусства. В ней драматург ведет речь об одной из форм официальной лжи — *псевдоискусстве, которое закрывает от людей подлинную жизнь и мешает человеку прорваться к себе, к истине*. В спектакле театра “Современник” (1987г.) его гротесковая природа и финал, оказывающийся мистификацией, не затушевывали тему ответственности искусства перед обществом. Она органично входила в более широкий контекст размышлений о театре режиссера Романа Виктюка. В спектакле была и “игра с самим собой, и горечь жалкого настоящего, и ностальгические воспоминания о мистериальном происхождении театра и попытки выяснить собственное предназначение”³⁰.

Без этих размышлений, убеждал автор, мы разучасмся отличать подлинное от мнимого, человека от марионетки. Вот тогда-то и вырастает стена между людьми, между театром и жизнью. В таком сообществе, в таком театре оказываются совершенно неинтересными реальные люди. Галин противостоит этой тенденции своим стремлением разрушить сложившиеся представления о человеческих типах.

К теме ответственности искусства перед жизнью А.Галин еще раз вернулся в своей лучшей пьесе “Восточная трибуна” (1980). Там эта тема была не главной, словно звучащей под сурдинку, но необходимой. Драматургу, написавшему парафраз на тему драмы В.С.Розова “Традиционный сбор”, последовательность сравнения давала возможность полнее увидеть глубину произошедших в обществе за пятнадцать лет перемен и лучше понять пришедшего на смену героя.

Этическое содержание пьес А.Галина вскрывается только через освоение художественной природы его творчества. Театрам это удавалось далеко не всегда, так как они нередко проявляли недоверие к общественной значимости поднимаемых Галиным проблем, реализованных в жанре трагикомедий. Драматурга недаром так занимает проблема влияния искусства на жизнь. Этическое и художественное слиты воедино в его собственном творчестве. В комедиях, где есть широта и объемность, он стремится запечатлеть разнообразные человеческие типы и тем самым показать несколько поколений обычных людей, не всегда замечающих неес-

тественность собственного существования. Для Галина жизнь его современников — не промежуток между прошлым и будущим. Она безотносительно ценна и требует “закрепления” и осмысления в искусстве на каждом этапе.

Выясняя же собственные отношения с культурными традициями, Галин считает себя сторонником психологического театра, поскольку тот демократичен и способен полнее выявить скрытые мотивы поведения человека. При этом не сложно увидеть, что избранный им ракурс, превратил Галина в своеобразного наследника психологического театра: так как, выясняя, почему душа не отзывается на важнейшие события даже собственной жизни, он то и дело использует принцип парности и совмещения контрастов — один из главных в его творчестве. Эта черта поэтики Галина восходит к традиции Н.В.Гоголя, к психологической основе гоголевского реализма как способа воплощения конфликта между формой и сущностью жизни, так как именно с Гоголя начинается острое осознание национального характера, отражающего особенности национальной жизни и культуры в целом. С Гоголя начинается отечественное профессиональное искусство, преобразующее мир в гротескно-фантастических образах и гиперболах эстетической реальности.

Влияние гоголевской поэтики сегодня проявляется сколь часто, столь и разнообразно в творчестве А.Вампилова, В.Шукшина, М.Рощина, Н.Садур и других.

Галину близко именно то, о чём он в связи с Гоголем писал: масштабность взгляда на мир и любовь к самой жизненной плоти. У Гоголя же он учился, по собственному выражению, и умению постигать “главную нашу реальность — душу человеческую”.

Усиление игрового, гротескного начала в пьесах “новой волны” происходило, вероятно, потому, что психологически объяснить происходящее с современным человеком или очень трудно или невозможно, настолько органично уживаются в нём казалось бы несовместимые качества. По той же причине возрастает необходимость в метафоре, символе, которые нередко способны наиболее убедительно и ярко выразить фундаментальные основы бытия.

Впрочем, по-своему преобразовавший новую драму рубежа XIX-XX веков С.Беккет, пытаясь проникнуть в тайну человеческого бытия, прибегнул в “Ожидании Годо”, как известно, к опыту французского площадного театра (Гро Гийом). Отсюда игровая природа его пьес. Зрители охотно смеются на его спектаклях. Критики же с полным на то основанием считают драматурга законченным пессимистом.

Эжен Ионеско, в свою очередь, полагал, что “настоящее” или “революционное” искусство, к представителям которого он

себя причислял, занято “своего рода возвращением, восстановлением”. “Это такое искусство, которое, дерзко противопоставляя себя своему времени, проявляет себя как неактуальное. И проявляясь как неактуальное, такое искусство соединяется с универсальной и всеобщей основой”³¹.

Неожиданно драматурги “новой волны” и абсурдисты сомкнулись в своих главных установках — разными способами решить одну задачу — осмыслить жизнь современного человека, дабы прийти к человеческой природе как таковой.

Если же сравнивать комедии Александра Галина с другими комедиями “новой волны”, то легко понять, почему именно они без труда находили дорогу на сцены больших и малых городов. Они эстетически изящны и в них, несмотря ни на что, живет ощущение праздника жизни.

Выразителем нарождавшегося в обществе стремления преодолеть тенденцию распада личных и общественных связей выступал и **Семен Злотников**. Его ранние камерные пьесы, пользовавшиеся большой популярностью, особенно в студенческой среде, можно назвать этюдами социальной психологии. В комедийном цикле “Триптих на двоих” (“Два пуделя”, “МНСы” и “Бегун и йогиня”), трагикомедии “Пришел мужчина к женщине” перед нами всегда два героя. Всякий раз это люди одного поколения и примерно одного социального пласта. По существу драматург разрабатывал традиционную для мировой литературы тему “мужчина и женщина на randevu”. И, конечно, с этой встречей у персонажей связана надежда на лучшее будущее. Это придает ей значительность. Чем больше в ходе разговоров выявляются характеры героев, их взгляды на жизнь, надежды на будущее, тем явственнее проступают особенности определенного социального типа и четче обрисовывается психологическая атмосфера времени, точнее безвременья.

Сюжеты — о разных формах разлада — с самим собой, близкими, со знакомыми. Это способ рассказа о времени, ибо перед нами рисуется картина разлада в обществе. Поскольку же он показан на уровне отдельных, при том немногочисленных людей, это придает ему особую концентрированность и остроту. Имен собственных персонажам автор часто не дает, сообразуясь с брехтовской установкой: “Чтобы зритель мог вжиться в этого героя, тот должен был представлять довольно схематичную фигуру с минимальным числом индивидуальных черт, способную подключать возможно больший круг зрителей”³². Так обыденная жизнь и обыкновенный человек получали своего культурно значимого двойника.

Защищая интересы творческого человека, “вполне порядочного и доброго в частной жизни, но представляющего собой весь-

ма жалкую фигуру как гражданина”³³, Злотников показывал его бунт против унификации, незаметный для посторонних глаз, его попытки найти выход из глухой ситуации. Так драматург старался привлечь потенциальных зрителей к совместному выявлению последствий разъединенности будней и духовной культуры для самореализации человека, для общества, а также для самой культуры, понимаемой как сфера всей творческой деятельности человечества. Подключаясь к теме трагедии культуры, получившей многоаспектную разработку в искусстве XIX-XX веков, Злотников стремился ее актуализировать хотя бы для той аудитории, что помнит Льва Толстого, Федора Достоевского, Альберта Швейцера, которых он цитирует, в частности, в “Сценах у фонтана”. Судьба культуры рассматривается им в первую очередь как трагедия интеллигенции, чья интеллектуальная деятельность, не редко не востребованная, в ряде случаев утратила связь с внеиндивидуальными целями и насущными жизненными задачами, а с другой стороны, не всегда способна преодолеть грань, разделяющую слово и дело.

Стремясь быть понятым, Злотников в одной из своих лучших пьес “Сцены у фонтана” перенес акцент с девальвированного слова на организацию зрелищности, в которой на жанровом уровне искали точки сопряжения фарс, эксцентрика вплоть до клоунады и “атмосферный театр” как высшая форма театра психологического. Вероятно, подобный синтез, по мысли драматурга, способен был в той или иной мере адекватно выразить противоречивую сложность взаимоотношений бытийных коллизий человеческой жизни и социально-психологических конфликтов текущих дней. Так в соответствии с шовианской традицией, на которую был в те годы ориентирован драматург, социальное в его пьесах служило импульсом философско-художественного.

Стремление преодолеть кризис доверия к слову стало составной частью общей потребности драматургов и режиссеров “новой волны” установить более тесные контакты со зрителями. Мы уже вспоминали, что со времен А.Жарри театр нередко пытался достучаться до зрителя с помощью шокирующей формы сообщения. **Людмила Петрушевская** выбрала именно этот путь. “Прикоснуться к жизни”, к “подлинно человеческому” в зрителе она пыталась, не только разными способами разрушая стереотипы зрительского сознания и профессиональные актерские навыки, но и разрушая язык на лингвистическом уровне. Поврежденный язык — одно из главных действующих лиц театра Петрушевской — наглядное свидетельство утраченного взаимопонимания между его носителями, деформированного мышления и неспособности выполнять функцию передачи культурной информации. Он во мно-

гом определил структуру ее пьес. Агрессия по отношению к слову была отрицанием идеологии зрителей, того наносного в нём, что заменило в конце концов индивидуальность и превратило его, по выражению Э.Ионеско, в комического персонажа — человека, которого не существует, того, кто в отличие от трагического персонажа “не меняется, он разбивается: он это он, он реален.”

В комедиях Людмилы Петрушевской идея отчуждения человека носила системообразующий характер. В приемах гротеска и трагифарса она воспроизвела картину отчуждения народа от официальной государственности, которая всё более лишалась человеческого, а потому и общественного смысла и оказывалась всё менее адекватной чаяниям людей. Петрушевская показала будни небольших общностей, где реально сосредоточилась жизнь людей: семьи, дома, двора, улицы, дачного поселка. Заметное место в этом ряду заняла компания, с которой нередко связывались надежды на удовлетворение потребности в человеческой солидарности, а оборотную сторону составили случайность встреч, грубость и цинизм. Драматург стремилась постигнуть психологический климат в этих общностях, особое место уделяя семье, проникнуть в их восприятие и понимание происходящего с ними, объяснить их поведение.

По сравнению с предшественниками по литературному процессу А.Вампиловым, В.Шукшиным, М.Рощиним, тоже исследовавшими народную жизнь, у Петрушевской изменился уровень и способ обобщения. Для Петрушевской народ — это конгломерат различных общественных отношений, характеров, социальных и психологических состояний... Уличный поток словно хлынул на страницы ее пьес. Бок о бок в нём оказались мэнэсы и рабочие, искусствоведы, библиотекарь и школьный учитель, преподаватель вуза и студент, учащийся ПТУ и парикмахер, медсестра и уличный музыкант, прораб, маляр, бухгалтеры, приемщица в ателье, персональные и неперсональные пенсионеры, полставочник — он же спекулянт на книжном рынке и одновременно собиратель картин. Здесь молодые и старые, семейные и одинокие, с детьми и без них. Одних внесценических персонажей с вполне определенными социально — психологическими характеристиками критики насчитали больше ста. Как демограф драматург исследует коренное и пришлое население Москвы. Как социолог и социальный психолог уровень его жизни и систему ценностей. Захват жизненных явлений в ее пьесах широк и не стандартен. В драму до нее почти не попадали целые слои городского населения, живущие на грани подлинной бедности или ниже ее, детдомовские сироты мирного времени с многообразными трудностями своего существования...

Статистический метод определяет саму структуру ее произве-

дений, подобно тому, как это было у абсурдистов. Подобный метод подразумевает создание мозаичной картины из кусочков (в том числе реплик), которые первоначально кажутся необязательными. Но в отличие от Беккета или Ионеско, к примеру, она пишет не только о представителях человечества XX века, но и о судьбе конкретного народа. У Петрушевской статистический метод сохраняется в этом своем качестве, а, кроме того, помогает ей вывести понятие народа из бесконечного множества отдельных человеческих, социальных ипостасей, обстоятельств их жизни, психологических состояний.

Причем здесь они тоже не существуют раздельно: одно перетекает в другое. Это и определяет собой то, что можно назвать кинематографичностью мышления Петрушевской. Оно подобно соотношению застывшего кадра и движущейся ленты. В каждый момент есть определенность, но когда всё приходит в движение, эта определенность через какое-то время исчезает. Бывшие однокурсники, персонажи “Чинзано” и “Дня рождения Смирновой” женятся, расходятся, время от времени меняются парами. Молоденькая Марта, упомянутая в “Уроках музыки”, успела превратиться в Марту Ивановну в комедии “Проходите в кухню” и вырастить сына-студента и т.д.

Петрушевская рисует динамику жизни в целом и, как мы уже говорили, пишет жизнь народную. В этом выборе меньше подчеркнутости. Статистический метод помогает ей избежать ключевых фраз и создания иллюзии неподчеркнутости.

Духовная наследница А.Володина и А.Вампилова, вступившая на театральное поприще в начале 70-х годов, исследовала следующую стадию в развитии общества. Герои ее пьес уже не испытывают нравственных мук. Никого из них невозможно представить в трагические минуты, когда уход из жизни видится единственным способом избежать безыдеального существования. Все трагические прозрения стерты. Существование двойной системы ценностей, нивелирующей индивидуальность, которое в момент кризиса осознавали вампиловские персонажи и захотели преодолеть, героями Петрушевской было принято изначально, как нечто привычное. И хотя почти всем им хотелось бы улучшить условия своего существования, ни о каком бунте они за редким исключением не помышляют. Чаще всего недюжинная энергия расходуется на приспособление к жизни с помощью завоевания мелких, в основном, бытовых удобств: так как почти ни у кого нет ощущения духовного пространства. Небо в их восприятии связывается с дождем и протекающей крышей.

Драматург открывала жизнь в ее повседневных ценностях. Герои пьес представляли в минуты для них не будничные, наоборот,

скорее праздничные, когда в жизни, наконец, появлялись надежда и смысл. Петрушевская знакомила с праздничными обрядами повседневности: студент покупал дешевенький магнитофон, с которым связывал мечты о перемене жизни; происходила встреча по сватовству или в кругу приятелей в конце рабочей недели; праздник дня рождения с гостями; ожидание признания в любви в день свадьбы; возвращение сына из армии и мужа из мест заключения; страстный дачный роман принимался за любовь... Эмоциональные всплески приподнимали каждого из них над буднями. В эти минуты они проявляли себя наиболее открыто и полно. Тогда можно было отчетливо расслышать, какие герой предпринимает усилия, чтобы обратить на себя внимание и выбраться из круга одиночества; его жажду быть любимым; тоску об умершем в роддоме сыне; готовность любыми средствами добиться счастья для своего ребенка; жажду вырастить его смелым, правдивым, культурным... Так выявлялась не утраченная его патриархальность.

Но в эти же минуты мечты приходили в конфликт с реальностью. И тогда она ранила особенно больно. Радостное событие у Петрушевской всегда оказывалось не главным событием, а поводом к нему, провоцированием неизбежного конфликта между желаниями героев и результатом: потребностью и невозможностью быть любимой, быть хотя бы услышанной, если не понятой и т.д. А ведь чаще всего речь идет о людях, которые знают, чего они хотят и проявляют недюжинную активность в достижении цели. И хотя они далеко не всегда задумываются над тем, какой ценой достигается победа, и достигается ли вообще, Петрушевская об этом не забывает никогда. Оставляя своих героев наедине с болью и часто непониманием настоящей причины обиды или горя, драматург будила ответное сочувствие и понимание в нас, читателей и зрителях. Она подталкивала к поискам опор в самих себе. Для этого ей и понадобилось выводить своих героев, но главным образом нас, потенциальных зрителей, на дорогу самопознания. Дать им и нам возможность посмотреть на самих себя со стороны.

Картина при этом представляла неожиданная и безотрадная. Применяемая писателем терапия была жестокой. Агрессивное распространение повседневности далеко за положенные ей пределы уже у А.П. Чехова выявлялось в мотиве задавленного, убитого праздника. Петрушевская разрабатывает этот же мотив самым подробным образом в "социологическом" аспекте. Феномены любви, семьи, дома ею рассматриваются в первую очередь как подсистемы, являющиеся частью такого целого, как социальность. В каждой из пьес показано, чтобы следовать традиции, обряду, ритуалу, которым герои хотят соответствовать, надо всё же над будня-

ми возвыситься до определенного уровня, даже если эта обрядовость и не требует индивидуального образа действий. Фарсовые и трагикомические сюжеты выявляют, какими последствиями обобщаются разрывы корневых связей.

Желая привлечь внимание к проблемам взаимообусловленности повседневности и культуры, драматург на разном психологическом материале рассматривает примерно одну и ту же ситуацию. В буффонном варианте знакомит с буднями провинциального театра в “Квартире Коломбины”, в “Уроках музыки” — с нереализованной тягой к культуре, когда она у строительного мастера Козлова приобрела карикатурные формы. Еще один вариант представлен в “Анданте” — высокая культура существует в сознании персонажей, они о ней слышаны, как о чем-то престижном: встрече Нового года в Доме кино, загранпоездах, французских духах и тому подобном, напрямую связанным с жизненным успехом и материальным благополучием. Отторженностью от духовной культуры объясняет писательница и двойное течение жизни своих персонажей: будничной — монотонной, бездуховной, агрессивной, и иллюзорной, которая возвращает по возможности необходимое и утраченное — дружелюбие, чуткость, взаимопонимание. Петрушевская не забывает о живущих в человеке метапотребностях и понимает, что люди стараются, как могут, поддерживать в себе самоуважение. И поскольку она писатель социально активный, то стремилась разбудить энергию преодоления этой ситуации. Этим объясняется и новая степень достоверности в пьесах и новые ее формы.

Вся эта мозаика однородных фактов складывается в картину духовной деградации общества вполне определенным образом: чем глубже драматург постигает действительность, тем определеннее один факт накладывается на другой, и тем явственней выходит на первый план общность человеческих намерений. В этом Петрушевская выступает как прямая наследница итальянских неореалистов, которые, как известно, всегда стремились к интеграционным процессам, исследовали коллективное сознание, определяли общенародные права, соответствующие нуждам повседневности, которую они любили.

Неореализм оказался явлением, способным к развитию, которое выводило последователей далеко за его пределы. Так было с Федерико Феллини — в Италии, с Людмилой Петрушевской — в России. Благодарный ученик Росселини спустя годы снял фильм “Амаркорд” (“Я вспоминаю”), в котором рассказал о тотальном искажении личности в условиях фашистского режима, о массовом инфантилизме сознания. Он вступил в полемику со своими учите-

лями, которые относились к народу как к устойчивой категории. Неореалистам был не свойственен историзм мышления, составляющий одну из основ эстетики Ф.Феллини. Речь идет о текущем процессе расставания с мифом, в ходе которого произошел коренной перелом. Уже начиная с “Дороги” режиссер отказался от провозглашенной неореалистами “хроники будней” ради “нефрагментарного видения человека”, “целостного представления о его судьбе”. Феллини считал, что “итальянское кино испытывает огромную потребность в эпической форме, в романе”. Из лоно неореализма, близкого в чём-то документальному кино, вышел поэт и философ, неистощимый фантазер, склонный к гротеску.

Нечто подобное произошло с Л.Петрушевской. Присущий ей историзм мышления помог разрушить устоявшееся представление о народе — победителе. Восстанавливая причинно-следственные связи, драматург последовательно убеждала в том, что этот самый народ шаг за шагом всё дальше отступал к социальной обочине жизни. Его маргинальное положение, представления, верования, обычаи воплотились в ее многочисленных жанровых, бытовых и прочих зарисовках и групповых портретах. Подобный взгляд на положение человека в социуме сблизил ее с абсурдистами, одна из главных тем которых — аутсайдерство. Аутсайдерская идеология проявилась в пьесах, написанных в своеобразной манере.

В постнеореализме Л.Петрушевской обобщающее начало вдруг обрело нереалистические формы. Элементы фантастики, гротеск, масочность, открытая театральность часто используются Петрушевской для того, чтобы “схватить проявления реальности, не поддающиеся чувственному восприятию” (Ф.Феллини), в том числе для заострения внимания на чём-то малом, но значительном. Нередко они выявляли тайное присутствие человечности, нередко использовались для объяснения человека “играющего” или показа деформированной реальности. Поскольку ей надо растревожить людей с самым разным типом эстетического восприятия, она обращается ко всему накопленному культурой опыту: к таким театрально эффективным демократическим формам, как комедия дель арте, фарс, гротеск... В ее творчестве все составные части культуры, разбросанные по жанрам, эпохам, стилям и странам входят в перекличку, сознавая свою обреченность на целостность.

* * *

К середине 80-х годов, когда в стране началась перестройка, пьесы Володина, Вампилова, Шукшина, Гельмана в театрах шли редко. И даже драматургия “новой волны”, вызвавшая к жизни рождение новой талантливой режиссуры и целый ряд спектаклей-

событий, таких как “Уроки музыки” по Л.Петрушевской Романа Виктюка, “Старый дом” по А.Казанцеву Валерия Беляковича, “Пять углов” по пьесе С.Коковкина в постановке Камы Гинкаса, “Ретро” по А.Галину Леонида Хейфеца, “Взрослая дочь молодого человека” и “Серсо” по В.Славкину режиссера Анатолия Васильева, “Смотрите, кто пришел” по пьесе В.Арро — Бориса Морозова и т.д., была все менее востребованной театром. Актуальными становились спектакли, в которых картины мира зрителей и авторов постановки в большей мере соответствовали друг другу.

В 90-е годы развитие драматургии пошло другими путями. Новые авторы не могли не учитывать происходящую смену ценностных ориентаций в обществе, и не в последнюю очередь, то обстоятельство, что канул в лету российский и восточный культ всемогущего Слова. Писатель больше не преобразует мир. Он лишь поставляет товары на рынок. В новой ситуации естественным образом обнаружился кризис единомыслия. Поствампировская, или драма “новой волны”, была последней по времени в ряду таких профессиональных общностей, как “поэты эстрады”, “тихая лирика”, “деревенская” и “военная проза”, “производственная” или деловая драма. Нина же Садур, Ольга Мухина, Михаил Угаров, Олег Богаев или широко известный Николай Коляда ... идут каждый своей дорогой.

Не изменился лишь жанр пьес. Это по-прежнему комедия, по разному обнаруживающая традиционную функциональную взаимозависимость “высокой” и “низкой” сфер художественной культуры, и нередко таящая в себе надежду, которая питала и питает Художника, что “все философы мира влияют на повседневную жизнь” (Х. Л. Борхес).

Иное дело, что “в обществе будущего воздействие театрального искусства на человека будет постепенно ограничиваться в масштабе, но сила воздействия на каждого отдельного человека должна становиться все сильнее. И именно в этом заключается духовный смысл существования театрального искусства”³³. Это частное мнение принадлежит известному японскому режиссеру Тадаши Сузуки, который, работая над созданием театрального универсализма, не отменяющего, впрочем, национальную самобытность, посвоему ищет способы возвращения обновленного Слова.

¹ Латинско-русский словарь. М., 1952. с.71

² Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. с.95

³ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. с. 242

⁴ Хайченко Е.Г. Низовые жанры английского театра первой половины XIX века (мелодрама, бурлеск, эстраваганца, пантомима). Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М, 1996. с. 4

- ⁵ Давыдов Ю.Н. Искусство и элита. М., 1966. с. 264
- ⁶ Михеева А. Народные театры в Западной Европе. М., 1973. с.4
- ⁷ Бывший руководитель парижского Национального народного театра (TNP) Жан Вилар считал, что “под народным театром следует понимать театр, открытый для всех, без каких бы то ни было ограничений”. // Жан Вилар О театральной традиции. М., 1956. с.139
Народный театр “открывает двери для людей всех социальных категорий, профессий и званий”, — провозглашали в своей программе в 1959 году руководители миланского “Пикколо-театра” Грасси и Стреллер. // Михеева А. Народные театры в западной Европе. М., 1973. с.4
- ⁸ Бартошевич А.В. “Сон в летнюю ночь” Питера Брука // Шекспир. Англия. XX век. М., 1994. с.304
- ⁹ Барт Р. Смерть автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994, с. 390
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Брук П. Московские лекции // Театр Питера Брука. Взгляд из России. М., 2000, с. 171
- ¹² Козловски П. Культура постмодерна. М.. 1997
- ¹³ Эко У. Заметки на полях “Имени розы” // Иностранная литература 1988. № 10. С.98
- ¹⁴ Эко У. Там же. С.97
- ¹⁵ Манн Т. Доктор Фаустус. М., 1960. т.5
- ¹⁶ Этот процесс, спорадически возрождающийся и затухающий на протяжении двух столетий, был предсказан Ф.Шеллингом.
- ¹⁷ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Хосе Ортега-и-Гассет Эстетика. Философия культуры М., 1991. с. 254
- ¹⁸ Капелюш Я. Статистика комедии // Театр. 1985., №11
- ¹⁹ Дюренматт Ф. О гротеске // Рапопорт Н. Гротеск. К истории вопроса. М., Информкультура. Деп. Рукопись №2503
- ²⁰ Ионеско Э. Статьи о театре // Как всегда — об авангарде. М., 1992.с.131
- ²¹ Фрай Н. Идеологическое сближение трагического и комического // П.Пави Словарь театра. М., 1991
- ²² Васильев А.А. Разбить вазу // Театральная жизнь. 1988. № 6. с.13
- ²³ Пави П. Словарь театра. М., 1991
- ²⁴ Крымова Н. Моё — о Ефремове // Дом актера. 1997, октябрь.
- ²⁵ Ефремов О.Н. дом, окнами в поле // А.Вампилов “Дом, окнами в поле. Иркутск. 1989. с 623
- ²⁶ Шукшин В.М. Вопросы к самому себе. М., 1981. с. 216-217
- ²⁷ Гельман А. Пьесы на двоих // Современная драматургия. 1982. №3. с.248
- ²⁸ Арро В.К. Частная жизнь // Театр 1987. №11. с.66
- ²⁹ Иванов В. Открытый звук // Театральная жизнь. 1987. №20. с.15
- ³⁰ Ионеско Э. Статьи о театре // Как всегда — об авангарде. М., 1992. с.138
- ³¹ Брехт Б. Театр. М., 1965. т.5/2. с.294
- ³² Аникст А.А. Предисловие // Б. Шоу ППС Л., 1973. т.1 с.22
- ³³ Сузуки Т. Барьер как вызов // Режиссерский театр М., 1999. с.387

Глава II

СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В СРЕДСТВАХ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

КОЛОСОВ А.В.

Введение

Радиожурналист А. Генис на вопрос, что по его мнению явилось наиболее значимым событием двадцатого века сказал: "Ничто не изменило жизнь XX-го века так, как видеократическая революция, которую начал кинематограф, подхватил телевизор и завершила электронная медия. <...> За сто лет видеократия перекроила геометрию и оптику нашего мира. <...> Торжество видеобразов над словом означает, что впервые за последние три тысячи лет найдена альтернатива письменности. <...> Мир вновь стал таким, каким он был раньше — он не впереди — он вокруг нас. Наша вселенная изменила свою конфигурацию, из царства линейной перспективы, навязанной нам печатным словом, мы попали в сферу — в архаическую сферу устной, до-письменной культуры"¹. Максимализм и эмоциональность такого высказывания простительна журналисту, но научное изучение всякого явления требует вести рассуждения с помощью рациональных понятий, очищенных от субъективных ощущений, а значит, понятных для большинства людей. Ведь "...знание, полученное непосредственно, с помощью интуиции, путем вживания, вчувствования в мир чужой души, не обладает той общезначимостью, которая является гарантией необходимой достоверности знания"². Но отдадим должное проницательности этого журналиста: сегодня мало кто подвергает сомнению значимость визуальных аспектов культурного производства, которые играют все возрастающую роль в жизни общества. Действительно, в наши дни, когда концентрация информации достигла невероятных пределов, значение визуальной (образной, не текстуальной) информации увеличивается благодаря своей большей наглядности и эффективности. В данной работе мы обращаем свой специфический интерес на визуальную культуру, как на совокупность визуальных текстов. На первый взгляд, кажется, и так все понятно: люди в повседневной жизни легко и привычно интерпретируют (прочитывают) визуальные образы, и поэтому здесь вроде бы не о чем говорить. Как справедливо замечает Дюр-

гкейм: “кажется, что социолог движется среди вещей, непосредственно данных и прозрачных для ума, настолько велика легкость, с которой <...> он склонен решать самые запутанные вопросы”.³ Социология проблематизирует обыденное, поэтому даже самое привычное не должно ускользать от исследователя. Именно по этой причине мы и собираемся предпринять попытку подвергнуть анализу визуальные образы в их социальном воздействии, понять механизмы этого воздействия и способы поведения людей ввиду этих воздействий.

Современный мир являет себя в бесконечном разнообразии визуальных знаков и социально функционирующих изображений. Образы окружают нас. Всякое событие в нашем мире, даже то, что мы чувствуем и о чем мечтаем, может быть выражено в визуальной форме, представлено в образном виде. Наши представления о мире складываются из того, что мы видим и слышим, сумма знаков и образов становится средством общественного контроля, следовательно, те, кто нам что-либо показывают и рассказывают, могут управлять нашим мировоззрением. Так, например, реклама, посредством конструирования визуальных образов, создаст желание, чтобы управлять через него сознанием и поведением потребителя. По мнению Элизабет Чаплин⁴, визуальные репрезентации стали более влиятельны: воздействие, которое они оказывают на сознание людей — способствуют выработке определенного мировидения. Все это убеждает в том, что визуальный аспект культуры может и должен стать темой социологического рассмотрения. Кроме того, визуальные репрезентации — это производные социального процесса, который, в свою очередь, не только детерминируют презентацию, но и сам оказывается под мощным влиянием визуальных репрезентаций, которые артикулируют не только визуальные и невербальные коды и соглашения, но так же и социальные практики силы.⁵ И если мы способны увидеть за визуальными образами, производимыми современными СМИ, отношения власти, значит, можно говорить о том, что по визуальному ряду, сконструированному в средствах массовой информации, можно воссоздать структуру властных отношений в современном обществе, по крайней мере, реконструировать интенции властителей медиа, а, значит, и многие латентные аспекты социальной жизни. Прояснить причины возрастания влияния образных средств медиа, на мой взгляд, помогает плодотворная дихотомия Ф. Тенниса *Gemeinschaft* и *Gesellschaft*⁶. Действительно, по мере перехода от тесных, плотных родовых и соседских связей и отношений общины к безличным, формальным и холодным отношениям общества, человек все менее ориентируется в своем поведении на

ближайшее окружение, а черпает недостающие социализирующие мотивы в избыточной аудиовизуальной симуляции социальных отношений и ценностей. С утратой полноты, плотности социальных связей, когда жизнь человека была непрерывно вплетена в густую и драматическую сеть межличностных отношений, теряются и поводы к общению, немотивированному рациональными аргументами. Таким образом, возрастающая откровенность и индивидуальная направленность журналов, телепрограмм и видеороликов призвана компенсировать эту оторванность человека от эмоционально вовлеченных, близких отношений.

В наши дни и трудно и легко приступать к анализу теоретических воззрений на данную проблему. Прошли те времена, когда доступ к информации ограничивался. Однако огромный массив текстов по интересующей тематике представителей различных школ и направлений актуализирует непростую задачу селекции и лежащих в ее основании методологических критериях. Выбор базовых текстов, от которых отталкивается рассуждение, по-своему структурирует познавательный акт и предопределяет исследовательские стратегии и возможности описания. Взяв за основу тезис К. Поппера⁷ о дедуктивной основе рационального познания, постараемся сформулировать гипотезы относительно проблематики интересующего нас явления, а для этого будем пользоваться теоретическими ресурсами, по возможности, из широкого круга областей знания, где сходная проблематика анализируется релевантным образом. Теории и взгляды анализируются на предмет их возможностей и ограничений как исследовательских стратегий, даже если из самих теорий эти возможности могут быть извлечены лишь косвенно, с привлечением других ресурсов или даже будучи включены в рамки иных методологических перспектив.

Для социолога, занимающегося рациональной реконструкцией образных средств массовой информации, имеется несколько возможных исследоваельских стратегий.

Естественным образом следовало бы начать с рассмотрения взглядов тех ученых, которые развивали науку об общих принципах коммуникации - семиологию. Эта перспектива, однако в лучшем случае претендует ответить на вопрос "как" в обществе происходит визуальная коммуникация, но не "почему" и "каким образом" общество становится возможным благодаря ей. Для ответа на второй вопрос мы должны мобилизовать социологическую перспективу рассмотрения нашего предмета. Данная работа, таким образом, построена на совмещении различных подходов, с целью достижения более релевантных результатов.

К определению понятия “визуальный образ”

Для начала попытаемся определить, что есть образ как родовое понятие. Образ — это то, что можно себе представить, увидеть как бы внутренним зрением. Образом не всегда может быть нечто, действительно существующее в природе: так, вполне можно себе представлять вымышленные персонажи, или давно умерших людей. Но даже в том случае, когда мы представляем себе нечто существующее на самом деле, образ этот всегда отличен от реальности, он субъективен, зависит от личного опыта взаимоотношений с предметом этого образа. Толковый словарь русского языка говорит нам об образе, как отражении реальности в сознании:

1. В философии: результат и идеальная форма отражения предметов и явлений материального мира в сознании человека;
2. Вид, облик; живое, наглядное представление ...;
3. В искусстве: обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления;
4. В художественном произведении: тип, характер;
5. Порядок, направление чего-либо, способ;
6. То же, что икона.

Для нашего изложения будет чрезвычайно полезно определиться в словоупотреблении. Наиболее общее представление об образах мы находим у Т. Гоббса. Категория образа является одной из основных в его теоретических построениях. Вот лишь некоторые из его интенций по поводу категории образа: “Образ в широком смысле слова есть <...> подобие, представительство какого-нибудь видимого объекта”⁸. “Образ, в самом строгом значении этого слова, есть подобие какого-либо видимого предмета; в этом смысле фантастические формы, призраки, иллюзии, которые видимые тела предоставляют зрению, представляются лишь образами... нет и не может быть образа невидимого предмета... так же как и образа бесконечного объекта, ибо все образы и призраки, произведенные действием на нас видимых вещей имеют фигуру, а фигура есть величина ограниченная во всех направлениях. <...> Могут быть только образы видимых тел, т. е. имеющих свет в себе или освещенных светящимися телами”⁹. Образ понимается как “...(fantasma) [которая] есть акт ощущения, и отличается от самого ощущения не более чем становление от результата становления <...> поэтому ощущение предполагает известное разнообразие образов, при наличии которых можно отличить одно от другого”¹⁰. Гоббс говорит о том, что видимое — это лишь способность ума связывать ощущения в образы. Очевидно, что для

Гоббса образное мышление имеет пространственные квалификации.¹¹

Образ — это мыслительное представление, ментальная конструкция. В некотором смысле — это обобщение чего-то конкретного. Так, мы говорим об “образе жизни” как общем направлении, совокупности черт, слитых в единство. Образом может стать только то видимое или показанное, что поддается интерпретации посредством основных мыслительных категорий.

Образ отличается от категорий и понятий. Образ это то, что можно представить или вообразить, в то время как вообразить понятия и категории нельзя. Так, мы не можем себе представить образ идеального треугольника, государства, добра, или математической точки — это всегда только наглядное представление того, что могло бы быть или было в опыте. Из этого можно заключить, что образное мышление — соединение когда-либо виденного, то есть эмпирических объектов со способностью интеллекта производить над этими запечатленными объектами операции — подобно тому, как при обучении языку интеллект научается производить операции над звуками. Образ можно выразить словами, описать с помощью языковых средств, следовательно, проблема образа лежит в языке. При этом с помощью одних и тех же слов, можно по-разному интерпретировать одни и те же образы, и способности интерпретации поставляют уже не язык, а общество. Тем не менее, визуальный образ, увиденное, следует отличать от словесного образа, лингвистической конструкции с набором интерпретаций, поставляемых общественными институтами. Язык формален, а визуальный образ непосредствен. Язык — это интеллектуальное опосредование реальности, а визуальный образ — непосредственное чувственное ощущение. Проблема здесь состоит в том, что сталкиваясь с данными чувств, человек стремится понять увиденное. И так как чувства поставляют нам куда больше данных, чем мы можем понять в рамках того, что мы знаем, человек выработал механизмы, по которым его способность действовать не блокируется из-за невозможности дать точное определение увиденному. Мы вступаем в область правил или конвенциональных кодов для интерпретации визуальных образов. Человек смотрит на вещи и интерпретирует увиденное именно тем способом, которому его обучила культура, и способ этот выражается в умении оперировать кодами, которые конвенционально принимаются в культуре как совокупность правил обращения с данными визуального восприятия.

Зафиксируем еще раз отношение между образом и визуальным образом, как отношения рода и вида. Родовая категория об-

раза может включать в качестве видов не только визуальные, но и акустические, фантазмагорические, художественные, литературные, поэтические, музыкальные¹², одоральные и т. д. образы.

Ясные психологические концептуализации визуальных образов даны в работе Р. Хольта “Образы: возвращение из изгнания”¹³. Так, давая определения различным типам образных явлений, он пишет, что образ, это “обобщающий термин для всех осознанных субъективных представлений, носящих квазисенсорный, но не перцептивный характер. <...> Мысленный образ: смутное субъективное воспроизведение ощущений или восприятий при отсутствии адекватного сенсорного воздействия; в бодрствующем сознании представлен как составная часть мыслительного акта, включает образы памяти и образы воображения, может быть зрительным, слуховым или любой другой сенсорной модальности, а так же чисто вербальным”¹⁴.

Понимание визуального образа как мыслительной конструкции содержится в работе Ф.Х. Олпорта “Феномены восприятия”¹⁵ “Вещи и события предстают перед нами не просто как качества свойств или форм, но именно как вещи и события. Реальный, предметный характер восприятия — фундаментальное свойство, главное в котором является представленность в нем значения. Значение — это не только то, что связано с конфигурацией или целостностью объекта<...> но это так же и опыт отношения к данному объекту”¹⁶. Анализируя восприятие, Олпорт выделяет 6 классов:

1. Непосредственное восприятие цвета, формы и т.д.
2. Конструирование целого, достраивание гештальта.
3. субъективный выбор аналитического приоритета восприятия — фигура/фон
4. построение субъективных шкал оценок восприятия яркость/тусклость и т.д.
5. предметный характер
6. эффект доминирующей установки

Образы — это не то, что мы видим непосредственно, а то, что как бы усматриваем внутренним зрением; образ — это результат работы по мыслительному конструированию, совершаемой сознанием человека, с использованием доступного ему арсенала кодов (доставляемых социокультурным контекстом) по интерпретации поступающих из внешней среды сигналов различной сенсорной модальности.

Визуальный образ, это мыслительный конструкт, основанный на анализе данных визуальной сенсорной модальности. Визуальный образ одного и того же объекта может быть различным для разных воспринимающих субъектов. Так, одна и та же женщина

может одновременно быть матерью, женой, сестрой, то есть для сына ее образ будет иной, нежели для мужа или сестры. В этом смысле, несмотря на то, что муж, сестра и сын будут видеть перед собой одну и ту же женщину, свои действия, в смысл которых может входить представление об этой женщине, они будут производиться в соответствии с конструируемым внутри каждого образом этой женщины.

В театральной постановке мы можем говорить об образе того или иного персонажа. Создатель театрального образа, режиссер, ориентируется прежде всего на восприятие его задумок зрителями, поэтому желая быть понятым своими целям он пользуется при создании образов по возможности разделяемыми его потенциальной аудиторией кодами по интерпретации этих образов.

Только основываясь на конвенциональном единстве кодов интерпретации текстов разных сенсорных модальностей, единственно и возможна коммуникация между информантом и интерпретатором во всякой семиотической системе.

При анализе образных средств массовой информации целесообразно, на наш взгляд, говорить об экранных образах, отличая их от вообще визуальных образов. Экранный образ предполагает дистанцию, которую всегда имеет ввиду интерпретант по отношению к изображенному в СМИ, ибо это чаще всего изображение на плоскости в декорациях повседневности с присущими такому способу репрезентации ограничениями, интерпретативными требованиями и интеллектуальными затратами.

В данной работе мы пользуемся рабочим определением визуального образа как теоретической фикцией удобной для анализа образных средств массовой информации, а именно как наиболее типичные для данной культурной и исторической ситуации, социально мотивированные мыслительные образования, возникающие при интерпретации изображений. Или социально обусловленные интерпретативные стратегии, мобилизуемые индивидами в ответ на визуальный стимул, с целью производства социально значимого смысла.

Семиологическая перспектива

Семиология — это общая теория исследования коммуникации, которая рассматривается как построение сообщения на основе конвенциональных кодов или знаковых систем.

Семиология изучает репертуары символов. Знаковые системы, в которых вместо конвенционального кода имеются формальные, естественные отношения между знаками, изучаются семи-

отикой (Например, зоосемиотика, сигналы обоняния, тактильные коммуникации, вкусовые коды но только в той мере, в какой они представляют стимул, а не ритуал).

Семиология исследует информацию, как систему знаков, особенности ее восприятия и функционирования в обществе. Семиологию интересует, в какой степени стимулы поддаются кодификации в качестве исторических и социальных конвенций. Семиологию волнует, что заставляет адресата при декодировке сообщения предпочитать одни лексикоды другим.

Ролан Барт: дешифровка иконических мифов

Обращение к работам Барта, позволяет воспользоваться для анализа изображений в СМИ арсеналом средств и методов, богатым понятийным аппаратом, наработанных в рамках семиологии и структурной лингвистики, как и ее специфическим метаязыком. Интеллектуальное становление Ролана Барта — видного представителя структурализма и постструктурализма — протекало под сильным влиянием идей К. Маркса, от которого он усвоил критику существующего миропорядка, пафос вскрытия тайных пружин несовершенства мира. И если Маркс эти причины видел в отчуждении индивида от результатов труда, способе производства и механизмах прибавочной стоимости, то Барт находил их в особенностях культурного производства, идеологиях, дискурсе власти. Этим, по сути пронизано все его творчество. Барт усвоил так же идеи выдающегося швейцарского лингвиста — основателя лингвистического структурализма — Фердинанда де Соссюра, который видел в языке систему взаимосвязанных элементов, выполняющих некоторую функцию, которые можно изучать как в диахронии, — исторический метод, так и в синхронии — системный метод. Сам Р. Барт предпочитал говорить о структурализме как особом виде моделирующей деятельности по созданию интеллигибельного мира. Структуралистская деятельность, по Барту, включает в себя две специфические операции — членение и монтаж. Построенная таким образом модель мира создает новую категорию объекта, который не принадлежит ни к области реального, ни к области рационального, но к области функционального.

Барт считал, что СМИ с помощью текстов и изображений формируют мифы, направленные на то, чтобы обеспечить не проблематичность существования господствующих институций власти. В своей работе 1956 года “Миф сегодня”¹⁷, Р. Барт писал о том, что миф — это слово, которое является сообщением. Следовательно, оно может быть не обязательно устным высказыванием, но и оформляется в виде письма или изображения. Носителем ми-

фического слова способно служить все, не только письменный дискурс, но и фотография, спорт, спектакли, реклама, кино, репортаж и т. д. Конечно, пишет Барт, на уровне восприятия зрительный образ и, например, письмо, обращаются к различным типам мышления; да и зрительный образ можно читать по-разному: схема становится носителем значения гораздо легче, чем рисунок, подражание — легче, чем оригинал, карикатура — легче, чем портрет. Зрительный образ императивнее письма, свое значение он внушает сразу, целиком, без разложения на drobные элементы. Но как только зрительный образ начинает нечто значить, он сам становится письмом, а в качестве письма он предполагает и некое словесное оформление. По Барту, слова “язык”, “слово” и т. п., подразумевают любую значимую единицу или образование, будь то вербальное или визуальное; фотография будет рассматриваться как речь наравне с газетной статьей; даже сами вещи могут стать речью, если они нечто значат. Поэтому так же как и в естественном языке, в языке визуальном существуют свои мифические слова, а миф относится к ведению семиологии, которая “есть наука о формах, поскольку она изучает значения, независимо от содержания; она определяет и исследует факты как замещение чего-то другого. Мифология входит в состав семиологии как науки о формах и идеологии, как исторической науки; ее предмет — оформленность идей”.

С развитием рекламы, массовой прессы, радио, телевидения, иллюстрированных изданий, не говоря уже о множестве сохраняющихся в быту коммуникативных ритуалов (ритуалов социальной представительности), именно семиология, по мнению Барта, способна анализировать и вскрывать деформирующее воздействие новых мифологем.

Барт не перестает повторять, что семиология обретает свое единство лишь на уровне форм, а не содержания. Ее компетенция ограничена возможностью работать только с языками и осуществлять только одну операцию — чтение и дешифровку.

Барт отмечает далее, что трехчленная схема естественного языка — означающее, означаемое и знак, обнаруживается также и в мифе, но миф представляет собой особую систему в том отношении, что он создается на основе уже ранее существовавшей семиологической цепочки: это *вторичная семиологическая система*. То, что в первичной системе было знак (итог ассоциации понятия и образа), во вторичной оказывается всего лишь означающим. Материалы же, из которого собственно и создается мифическое высказывание (собственно язык, фотография, живопись, плакат, образ, вещь и т. д.) могут быть исходно разнородными, но во владении мифа они сводятся лишь к знаковой функции. В буквенном

или пиктографическом письме миф видит всего лишь сумму знаков, некий совокупный знак, итоговый член первичной семиологической цепочки. И вот теперь этот итоговый член делается первым элементом новой, более крупной системы, надстраивающейся над ним. “В мифе имеется две семиологические системы, одна из которых смещена по отношению к другой: во-первых — это лингвистическая система или *язык-объект*, так как этим языком миф овладевает, чтобы построить свою собственную систему; во-вторых сам миф, который я буду далее называть *метаязыком*, так как он представляет собой вторичный язык, на котором говорят о первичном”¹⁸.

Семиолог Р. Барт одинаково рассматривает письмо и зрительный образ: это *знаки*, поступающие в распоряжение мифа и наделенные одной и той же знаковой функцией, составляющей в обоих случаях *язык — объект*. Диалектика *означающего и означаемого, знака и смысла* в языковой системе сменяется диалектикой *формы и понятия* в семиологической. При превращении смысла в форму из него удаляется все случайное; он опустошается, обедняется, из него удаляется вся история, остается лишь голая буквальность. Наше внимание парадоксально переключается, смысл низводится до состояния формы, при этом форма не уничтожает смысл, а лишь обедняет, дистанцирует, держит в своей власти. Форма мифа — это не символ, *но образ* — насыщенный, непосредственно порождаемый и переживаемый, невинный и бесспорный. При этом его чувственная наглядность обуздывается, дистанцируется, делается как бы прозрачной, становится пособницей заданного *понятия*, которое вполне детерминировано — оно формируется исторически и вместе с тем преднамеренно; именно оно является движущей силой мифического высказывания. Через понятие в миф проникает иная, новая история: визуальный или вербальный образ в качестве формы обладает лишь куцем, изолированным, обедненным смыслом, зато в качестве понятия, например, “Родина”, или “Классный парень/девушка”, “настоящий мужчина” он вновь обретает связь с мировым целым. При этом основополагающая черта мифического понятия — его адресность: “Русская душа” должна тронуть заданную категорию читателей.

По Барту миф выполняет двойную функцию: обозначает и внушает, и — дает понять и требует понять. Функция мифа — не скрадывать, а деформировать и при истолковании мифа нет нужды обращаться к бессознательному. Форма, правда, предстает нам буквально, непосредственно, и к тому же обладает протяженностью (пространственным способом присутствия): в словесных мифах линейного характера, в визуальном — многомерного, а ее элементы находятся в отношении взаиморазмещенности, соположен-

ности. А *понятие* дается глобально, как некая туманность, толща (память), в которой более или менее зыбко сгущено знание а его элементы связаны ассоциативными отношениями. У Фрейда явный смысл поступка или переживания деформирован его латентным смыслом, а смысл мифа деформирован его понятием. При этом деформируемое не устраняется совсем — его смысл не отменяется, но только деформируется или отчуждается.

Миф обращен, развернут к человеку, который испытывает на себе его интенциональную силу; миф требует от человека принять его все захватывающую двойственность — как внушение и как констатацию.¹⁹

Миф предпочитает работать с помощью скудных, неполных образов, где смысл уже достаточно подготовлен для протаскивания некоторого понятия — таковы, например, карикатуры, пародии, символы и т. д. Задача мифа — “протащить” некую понятийную интенцию: не желая ни раскрыть, ни ликвидировать понятие, он его *натурализует*. Главный принцип мифа — превращение истории в природу. Мифическое слово, прочитывается не как побуждение, а как причина. Для читателей мифа *образ* как бы естественно влечет за собой понятие. Миф существует с того момента, когда понятие превращается в природное состояние; миф — это чрезмерно обоснованное слово.

Барт различает следующие риторические²⁰ формы (фигуры) буржуазного мифа:

1. *Прививка*. Признание частного вреда от того или иного классового института, чтобы таким образом замаскировать главное зло.

2. *Изъятие из истории*. Здесь история предмета улетучивается, и остается лишь пользоваться той или иной красивой вещью, не задумываясь о том, откуда она взялась.

3. *Толжество*. Предполагается, что мелкий буржуа (основной потребитель мифов), не способен вообразить себе Иное, то есть если в поле его зрения попадает кто-то иной, то он либо слепо его отрицает, либо превращает его в себя же самого. В мелкобуржуазном мире любое противоречие сводится к взаимоотражению, все иное — к одному и ому же. В голове у каждого мелкого буржуа находятся ассимилированные модели хулигана, отцеубийцы, педераста и т. д. — *шного, но сбившегося с пути*. Но как например, ассимилировать негра или русского? На се случай есть запасная фигура — *экзотизм*. Буржуа хоть и не может вжиться в Иного, все-таки способен представить себе, что у того тоже есть свое место; это называется либерализмом и представляет собой своего рода экономику социально признанных мест.

4. *Тавтология*. Подобно страху, гневу или печали, служит ук-

рытием, когда нам не хватает объяснений. В этом стыдливом магическом акте, имитируется словесный жест рациональности, но сама рациональность тут же и отбрасывается — предполагается, что мы отдали должное принципу причинности, произнеся ее вступительное слово. Таким образом, в тавтологии утверждается мертвый, неподвижный мир.

5. *Нишизм*. Сначала реальность сводится к некоторым аналогам, затем взвешивается, и наконец, установив равенство, ее отбрасывают. Так, в астрологии за каждой неудачей следует равноценная удача, любые беды аккуратно предсказываются в перспективе дальнейшего воздаяния; ценности жизни, судьбы, в итоге замирают в равновесии, нечего больше выбирать остается только смириться.

6. *Квантификация качества*. Сводя любое качество к количеству, миф осуществляет мысленную экономию — постигает реальность по более дешевой цене: “естественность” актера есть прежде всего известное число наглядных эффектов.

7. *Констатация*. Универсализм, отказ от объяснения, незыблемость мировой иерархии. Классическая форма буржуазного афоризма — максима. Здесь констатация призвана покрывать мир уже сотворенный, скрадывая следы его рукотворности под видимой глазу вечностью; это прямая противоположность объяснению, возвышенный элемент тавтологии. В основе буржуазной констатации — “здравый смысл”, то есть такая истина, которую можно остановить в ее развитии по произвольному приказу говорящего.

Интересен вклад Ролана Барта в разработку и анализ такого явления, как фотография в работе “Camera Lucida: комментарий к фотографии”²¹. Для Барта фото может быть предметом трех способов действий, эмоций или интенций: его делают (operator), претерпевают (spectrum) и разглядывают (spectator). И если анализировать фотографию с этих различных перспектив, то получатся разные описания, но делать это различие обязательным элементом анализа представляется совершенно необходимым. Поэтому Барт хочет дать осмысление феномена фотографии с разных перспектив, но не имея опыта фотографирования (т. е. operator[a]), он предлагает анализ с точки зрения фотографируемого (spectrum[a]) и зрителя фотографии (spectator[a]).

Эссе о фотографии Ролана Барта — одна из последних его работ, выполненная в полипарадигмальном ключе. Так, в духе феноменологической философии он хочет добраться до “сущности Фотографии”, “...набросать проект эйдетической науки о ней”²². Для Барта фотография — “случайность, сингулярность, приключение”²³, которой присущи такие функции: “информировать, пред-

ставлять, застигать врасплох, означивать, вызывать желание”²⁴. Барт, прозревая потаенную сущность фотографии, склонен соотносить ее, скорее, с первобытным театром, где разыгрывали роли покойников, нежели с живописью, и видеть в ней метафорическую связь со смертью²⁵ (остановленное мгновение, как никак). Отметим в этой связи, что возможно, Барту и удалось посредством метода феноменологической редукции, своеобразного “эпохе” постичь фотографию, однако, для наших целей более интересны его взгляды, как семиолога и критика²⁶.

Анализируя фотографии с позиции *spectator*’[a], Барт обнаружил, что разные изображения производят различный эффект на зрителя — одни требуют некоторого усилия для просмотра, необходимости понимать замысел и мифы автора (*operator*’[a]), то есть своеобразного прилежания (*stadium*), мобилизующего полу-интерес, полу-желание, а другие буквально захватывают все внимание зрителя, концентрируют внимание на какой-либо детали, которая как бы укалывает или пронзает (*punctum*). Таким образом, анализ сводится к поиску и объяснению *stadium*’[ов] и *punctum*’[ов] изображения. Размышляя над *punctum*’[ами] различных фотографий, рассмотренных в его книге, можно сделать вывод о том, что это — своеобразное противоречие, зацепка — истоки и мотив которого могут быть спрятаны глубоко в индивидуальном подсознании, личном опыте или коллективных представлениях, предрассудках обыденного мышления. Одно из удивительных свойств *punctum*’[a] — он вовсе необязательно сразу “выпрыгивает” навстречу взгляду зрителя, но и может быть обнаружен значительно позже, по прошествии некоторого латентного периода.

Таким образом, чтобы фотография обладала силой принудительного воздействия — она должна содержать *punctum*. Но так как для разных людей *punctum*’[ами] могут быть различные элементы изображения, работа *operator*’[a], стремящегося воздействовать на большое количество людей как раз и состоит в намеренном наделении изображения возможно большим числом возможных *punctum*’[ов], а это требует от него хорошего знания о наиболее общих свойствах и закономерностях обыденного сознания.

Умберто Эко: Семиология визуальных сообщений

Обобщив схемы и подразделения семиотического хозяйства Умберто Эко²⁷ смело использует их в анализе визуального текста кино и рекламы, создавая все более утонченные варианты категории визуального знака, в соответствии с общей логикой образования семиотических понятий. Он довольно критичен к имеющимся в его распоряжении взглядам разных теоретиков и их концепциям.

Отмежевывается от некоторых течений структурализма, которые считают, (Лакан) что коды оказываются глубоко мотивированными некоей фундаментальной структурой — например, языка или бессознательного. Он так же не считает, как бихевиористы, что знаки являются лишь стимулами для соответствующих действий. Конечно, замечает Эко, в визуальных искусствах существует ряд стимулов, служащих для изменения эмоционального состояния: например, яркий свет заставляет сжимать глаза, а вид текущей воды вызывает расслабленное состояние почти рефлекторно. В то же самое время их можно интерпретировать как знаки, с коннотациями чистоты, прозрачности, глубины, или внезапности, молниеносности.

Природа визуального знака, по мнению Эко, прежде всего конвенциональна. Так, он отвергает предположение о том, что визуальный образ — фотографический или кинематографический есть аналог природной действительности. Походка, жесты, мимика не природны (в смысле до культурного, естественного, инстинктивного состояния); но напротив, являются продуктами конвенции и культуры. Существует даже специальная семиологическая наука, изучающая язык телодвижений, она называется *кинезикой*. Основополагающий труд по этой теме — работа Марселя Мосса — “техники тела”²⁸. Основной задачей кинезики является кодификация человеческих жестов, т. е. сведение их в некую систему в качестве единиц значения. Ведь движения человеческого тела есть не столько естественные, сколько усваиваемые системы поведения, которые значительно варьируются в разных культурах. Даже там, где говорят о естественности, всегда имеют дело с культурой, кодом, конвенцией, идеологией. Барт, например считал нечто само собой разумеющееся ничем иным, как невидимым конвенциональным принуждением и потому самым жестким. Иконический знак представляет собой модель отношений между графическими моделями, изоморфную той модели перцептивных отношений, которую мы выстраиваем, когда узнаем или припоминаем какой-то объект. Иконический знак предстает в виде конвенциональной структуры²⁹.

Мы воспринимаем визуальное на основании определенного кода. Иконические знаки воспроизводят некие условия восприятия объекта, но после отбора, осуществленного на основе кодов узнавания и согласования их с имеющимся репертуаром графических конвенций. Таким образом, должен существовать иконический код, устанавливающий соответствие между графическим знаком и отличительным признаком, на котором держится код узнавания. Поэтому представление об иконическом знаке, как нечто таком, что обладает свойством представленного объекта становится весьма проблематичным. Скорее всего, как отмечает Эко,

эта графическая схема воспроизводит отношения схемы умственной. То есть в основе любого изобразительного действия, любого изображения лежит конвенция.

История искусств предлагает большое количество способов кодирования нашего восприятия. Исследования Эрвина Пановского³⁰ убедительно показали, как канон человеческих пропорций, принятый в том или ином обществе влиял на формирование художественных стилей, и, следовательно, особенности их восприятия. Изменение конвенций кодов восприятия произошло и тогда, когда изображения, в том числе, и произведений искусства стали доступны, как репродукции и тем более с появлением средств массовой информации.

Семиология изучает упорядоченные коды и лексикоды для визуального и языкового выражения, которые связываются с определенным мировоззрением. В основе всякого коммуникативного акта лежат следующие коды:

1. *Коды восприятия* устанавливают необходимые и достаточные условия восприятия.

2. *Коды узнавания* преобразуют некоторую совокупность условий восприятия в сему, то есть совокупность означаемых, на основе которой мы узнаем и воспринимаем объект и вызываем в памяти уже воспринятые коды³¹.

3. *Коды передачи* определяют первоначальные условия восприятия для последующего формирования образов (зернистость в фотографии, или разрешение в компьютере).

4. *Тональные коды*, такие как сила, напряженность.

5. *Иконические коды* основываются в основном на восприятии элементов кодов передачи, они образуют фигуры, знаки и семы. При этом фигуры — это условия восприятия (цветовые контрасты, отношения фигуры и фона, элементы геометрии), знаки означают с помощью узнаваемых графических средств семы узнавания, а семы, это то, что мы имеем в виду, когда говорим об образе или иконическом знаке (человек, лошадь и т. д.).

6. *Иконографические коды*, использующие в качестве означаемых иконических кодов для выстраивания более сложных культурно опосредованных сем ("монах", "Рождество"...).

7. *Коды вкуса и сенсорные коды* устанавливают репертуар подвидных коннотаций. Режущий на ветру флаг может означать и патриотизм и войну.

8. *Риторические коды*, которые зарождаются на основе необычных риторических решений.

9. *Стилистические коды* — оригинальные решения, санкционированные риторикой (женщина с томным видом — эротизм)

10. Коды бессознательного, устанавливающие некие конфигурации перечисленных кодов, используются в риторических целях.

Эко выделяет также кинематографические, рекламные и коды современной живописи. Так, он утверждает, что язык кино имеет тройное членение. Кино, как он пишет, с его развернутыми в диахронии движениями по своему организует в качестве собственных единиц знаки и синтагмы предшествующего фотографического кода, в свою очередь, опирающегося на синтагматический код и код восприятия. В этом случае фотограмму следовало бы считать фотографической синтагмой, которая при формировании фотографического кода кино, комбинирующего кинезические фигуры и знаки, выступает в качестве элемента второго членения, лишенного собственного кинестетического означаемого. Эко приходит к выводу, что объекты из которых строится кадр — это иконические семы, которые являются не фактами реальности, но продуктами конвенции. Узнавая что-то, мы, на основании существующего иконического кода наделяем фигуру каким-либо значением, причем эти минимальные частицы построения кадра (фигуры) — суть единицы значения. Таким образом, кадр сопоставим с сообщением, т. е. с семой. Но кинематограф предстает еще более насыщенным способом коммуникации, чем язык, так как в нем различные означаемые не следуют друг за другом, но выступают совместно, синхронно, порождая множество коннотаций — это и есть третье членение кинематографического кода. Кроме того, фильм как дискурс вводит в игру различные нарративные коды и монтаж. Все это помогает объяснить тот специфический эффект необыкновенной жизненной достоверности, который возникает в кино.

Считается, что нефигуративная живопись не имеет кода. Тем не менее, эти произведения нам что-то сообщают, коль скоро они заставляют иначе смотреть на мир, природу, ощущать первородность материала, тем самым перемещают нас в пространство окружающих вещей, помогают лучше постичь сообразность того, что прежде казалось нам случайным или бессознательным и искать во всем следы искусства, то есть коммуникативные структуры, идиолекты кода.

Изучая античную риторику, Эко находит в ней обширный репертуар формул, отлаженных решений, конвенционально принятых соглашений. Он рассматривает риторику как:

1. Науку об общих условиях побудительного дискурса;
2. Технику порождения определенного типа высказываний;
3. Совокупность уже апробированных и принятых в обществе приемов убеждения.

Основываясь на риторических формулах естественного языка, Эко создает риторику визуальных сообщений. Уровень тро-

пов включает как визуальные компоненты словесных тропов, так и не сводимые к языку визуальные тропы. Практически все виды тропов³² естественного языка в рекламе переведены на язык визуальных сообщений.

Анализируя язык изображений, всегда сталкиваешься с наличием иконограмм, индуцирующих целое поле так называемых предпосылок или “общих мест” аргументации, некие комплексы усвоенных воззрений — *топосов*, которые ассоциативным путем наводят на ряд неявных предпосылок, как например, аббревиатура. Так, если мы видим изображение женщины, склоненной над колыбелью, то на графическом уровне это означает “кормящая мать”, и одновременно вызывает множество аллюзий типа “все матери любят своих детей”, “мы вместе и т. д. Наряду с этими коннотациями в уме выстраиваются еще и цепочки аргументов и “общих мест” в строгом смысле слова. Например, если все таковы, то и ты будь такой же, если все мамы покупают детям продукт X, то и ты будь такой же. Таким образом, для образования визуальной аргументации (или *энтимемы*, в терминологии У. Эко), необходима соответствующая интерпретация на уровне тропов, т. е. *автономасия*, по которой “эта мама” оказывается “всеми мамами”, или некоей идеально типической мамой, с присущим ей квантором общности.

Большая часть визуальной рекламы рассчитывает не столько на экспликации предпосылок и общих мест, сколько на демонстрацию иконограммы, которая сама по себе коннотирует ряд топосов, в свою очередь, наводящих на ту или иную предпосылку.

Реклама, например, всегда пользуется визуальными знаками с устоявшимися значениями, провоцируя привычные ассоциации, играющие роль первичных предпосылок, тех самых, что возникают у большинства. Так, представление о семейном счастье может вызвать картинка с изображением веселящихся на лужайке перед домом родителей с детьми. Исследования такого рода могут касаться фотографического и телеобраза, визуального образа в кинематографе.

Рекламные коды функционируют в двойном режиме — словесном и визуальном. В визуальной коммуникации выделяется три уровня: иконический, иконографический, и уровень тропов. На иконическом уровне мы просто принимаем визуальные образы, так как они есть, не задаваясь вопросом о кодификации, а вот на иконографическом перед нами уже двойная кодификация:

1. *историческая*, которая использует конфигурации визуальных образов, отсылающие к значениям классической иконографии (нимб над головой — значит святой, черная повязка — пират), и

2. *условная*, та, что вводится рекламой, с помощью иконог-

рамм (женщина, стоящая в характерной позе нога за ногу, должна означать манекенщицу).

Зная, что визуальные знаки слабее языковых в том смысле, что каждому слову естественного языка может соответствовать неограниченное число визуальных образов, для того, чтобы визуальная аргументация все-таки состоялась, необходимо закрепить или скрепить визуальный образ с помощью слов — надписями или аудио сопровождением. В таком случае, сами иконограммы, помимо того что вызывают в памяти совокупности топосов, коннотируют еще и с совокупностью энтимем, отсылая к привычным способам аргументации.

Анализируя конкретную рекламу следует производить по следующей схеме. Анализ визуального ряда, затем ряда словесного, после чего рассмотреть их объединение.

При анализе визуального ряда нужно оценить его функционально, с точки зрения реферативной, эстетической, эмотивной, металингвистической (когда на изображение включает другие изображения). Выявить денотат иконографических сем, коннотации, которые вызывает то или иное изображение, антономасическое значение, топосы и энтимемы — “общие места” и аргументация. Затем анализируется словесный ряд сообщений, а уже затем соотношение обоих регистров.

Рекламные изображения очень часто избыточны как в плане риторики, так и в плане сообщения. Всего Эко выделяет 4 вида рекламных сообщений:

- риторически и идеологически избыточные;
- риторически информативное и идеологически избыточное;
- риторически избыточное и идеологически информативное;
- риторически и идеологически информативное.

Таким образом, все топосы и тропы укладываются в жесткую систему кодификации и всякое рекламное сообщение по сути говорит то, что ожидал потребитель, что он прекрасно знал. Даже ложные предпосылки в большинстве случаев принимаются без обсуждения, как должное. За этим типом коммуникации стоит идеология потребления: потребляйте товар А, потому, что это в порядке вещей, а мы предлагаем вам нашу продукцию вместо чужой и делаем это тем способом, который вам хорошо известен. При этом трудно себе представить, что потребитель рекламы всякий раз чуток улавливает все поля энтимем, поэтому надо думать, что и аргументация воспринимается как знак самой себя, как чистая конвенция, некая эмблема, побуждающая к определенному действию.

Эко ставит под сомнение эффективность рекламного дискурса. С аргументацией рекламы соглашаются по той причине, что

нечто уже хотели приобрести. Рекламная коммуникация с необходимостью должна опираться на хорошо усвоенное, знакомое, поэтому она пользуется хорошо проверенными ходами, и приемами. Можно даже составить карту риторики рекламы, а по сути Эко уже ее создал, это привычные штампы, которыми руководствуется составитель рекламы.

Анализ Эко производит впечатление более сухого по сравнению с текстами Барта, так как за выкладками не следует широкомасштабных рассуждений из области общественной онтологии. Такая исследовательская стратегия, однако, может удовлетворить социолога лишь отчасти, а именно как ресурс возможной рефлексии, ибо ему по роду своих занятий приходится отвечать на ряд принципиально иных вопросов.

Социологическая перспектива

Г. Зиммель и его проект социологии чувств

Небольшая работа Зиммеля³³ столь содержательна и богата познавательными возможностями, что претендует быть основой большого исследовательского проекта социологии массовой коммуникации. Остановимся на некоторых, ключевых, с нашей точки зрения, моментах его теории.

Зиммель выделяет базовую дихотомию каналов восприятия — глаз и ухо, исходя из особенностей которых и выводятся важные социологические следствия. "...глаза созданы для уникальной социологической функции: соединении и взаимодействии индивидов, которое заключается в обмене взглядами<...> [при этом] взгляд глаза в глаза <...> в отличие от простого смотрения или разглядывания Другого, означает совершенно новую и ни с чем не сравнимую связь между людьми<...> [т.к.] невозможно глазами взять без того, чтобы одновременно отдать."³⁴ Наряду со взглядом, Зиммель особо подчеркивал социологическую важность выразительного значения лица, которое "... неизбежно окрашивает наше моментальное и долговременное отношение к [человеку] <...> и является геометрическим местом <...> всего того, что индивид принес в качестве обстоятельств своей жизни."³⁵ Лицо являет собой неизменную субстанцию сущности человека. Первый взгляд на человека навсегда остается тональностью того, что мы впоследствии узнаем о нем, несмотря на последующие коррекции. В эффекте зрения преобладает по Зиммелю постоянный характер познаваемой личности. При этом только зримым предметом можно владеть.

Зиммель фиксирует беспокойство, которое возникает когда человек видит но не слышит. Это имеет особые социологические

следствия именно для населения больших городов, где налицо явный перевес оптического восприятия, и люди вынуждены подолгу смотреть друг на друга, при этом совершенно не разговаривая.

Зиммель еще до распространения массового телевидения и иллюстрированных изданий констатировал объединяющий социологический эффект в ситуации, когда зрение доставляет одинаковое визуальное впечатление одновременно большому количеству людей. Это важный момент для конституирования единства социальных групп, смысл которых предусматривает отношение к окружающему (видимому,обозримому) миру. При этом в современную эпоху телевидения и кинематографа видимым миром оказывается не только божественные творения, о которых писал Зиммель — небо, солнце, звезды, земля — необходимые для утверждения религии, но и придуманные человеком, виртуальные визуальные образования, которые служат консолидации различных социальных формирований.

Зрение, демонстрируя в большей степени, нежели слух, одинаковое для всех, приводит к тому что “Человек в гораздо большей степени видит в другом человеке то, что объединяет его с остальными”³⁶, а следовательно в большей степени способствует производству ассоциации, взаимодействия, так как доставляет видимый фундамент единства всех со всеми.³⁷

Эмиль Дюркгейм и его школа

Дюркгейм изучал социальные факты, отличая их от всех остальных по характеру воздействия на индивидов, по способности оказывать принуждающее воздействие. Социальные факты “состоят в способах действий или мышления, распознаваемых по тому свойству, что они способны оказывать на отдельные сознания принуждающее воздействие”³⁸. Самое существенное в социальном принуждении это то, что “коллективные способы действия или мышления существуют реально вне индивидов, которые постоянно к ним приспособляются. Это вещи, обладающие своим собственным существованием”³⁹.

Если принять методологическую посылку Дюркгейма, то визуальные образы следует изучать как социальные факты, с точки зрения их соответствия сложившимся коллективным представлениям той или иной исторической эпохи. “Материя социальной жизни не может объясняться чисто психологическими факторами, то есть состояниями индивидуального сознания <...> коллективные представления выражают способ, которым группа осмысливает себя в своих отношениях с объектами, которые на нее влияют. Но группа устроена иначе, чем индивид, и влияющие на нее

объекты — иные по своей сути.”⁴⁰ Дюркгейм замечает, что не существуют законов ассоциации идей, единых для всех индивидуальных представлений: ”... образы сочетаются между собой не так, как ощущения, а понятия — не так как образы; <...> каждой категории психических состояний присущи свои особые законы, [поэтому] надо предположить, что соответствующие законы социального мышления будут специфическими, как и само это мышление”.⁴¹ Из этого Дюркгейм выводил специфические задачи социальной психологии. Так, Дюркгейм считал, что ее задачей является установление законов коллективного образования понятий “... посредством сравнения мифологических тем, народных преданий и традиций, языков исследовать, каким образом социальные представления нуждаются друг в друге или не совместимы друг с другом, смешиваются между собой или различаются и т. д.”⁴²

Дюркгейм придавал решающее значение надындивидуальным образованиям с их принудительной силой, когда речь шла о формировании самых общих категорий разума. Здесь он выступал как против эмпиризма, так и против априоризма, предлагая взамен свою программу по исследованию происхождения категорий (представлений). “Сводить разум к опыту — значит, заставить его исчезнуть, т. е. свести характерную для него универсальность и необходимость к каким-то чистым кажимостям, к иллюзиям, которые могут быть практически удобными, но не соответствующими ничему в вещах... если допустить социальное происхождение категорий, становится возможной новая позиция, позволяющая избежать возможных трудностей априоризма и эмпиризма”⁴³.

Дюркгейм полагает, что в основе любых рассуждений лежит некоторое число важнейших понятий, господствующих над всей нашей интеллектуальной жизнью. Вслед за Аристотелем их можно назвать категориями — времени, пространства, числа, отношения и т. д. “они соответствуют наиболее универсальным свойствам вещей, <...> как бы прочные рамки, охватывающие собой мышление, <...> ибо невозможно представить себе, чтобы мы могли мыслить объекты, которые не находились бы во времени или пространстве”.⁴⁴ Дюркгейм показывает, что пространственным или временным сферам были: “приписаны различные эмоциональные ценности, а поскольку люди одной и той же цивилизации представляют себе пространство одним и тем же образом, нужно, чтобы эти эмоциональные ценности и зависящие от них различия также были общими для них, что почти с необходимостью предполагает их социальное происхождение... если бы людям постоянно не было присуще общее понимание важнейших идей, если бы у них не было однородной концепции времени и пространства, причи-

ны числа и т. д. стало бы невозможно всякое согласие между умами, и, следовательно, всякая совместная жизнь”.⁴⁵ Даже такие проявления человеческой активности, как телесные практики — ходьба, бег, сон — не являются естественными состояниями человека как природного существа, но суть социальные конвенции. В совместной работе Дюркгейма и Мосса “О некоторых первобытных формах классификации”⁴⁶ как раз и проводится мысль о том, что интерпретация человеком всего мироустройства проистекает из свойств и отношений самого социума. В этой работе они обращаются к исследованию менее развитых среди известных обществ и говорят, что вообще какие бы то ни было различия там почти полностью отсутствуют. “Между знаком и объектом, именем и личностью, местностью и жителями не только полностью отсутствует различие, но и (это)... считается доказанным, <...> только воспитание внушает человеку способы мышления, которые он никогда бы не мог установить своими собственными силами, и которые представляют собой плод всего исторического развития.”⁴⁷ Цель всякой классификации состоит в том, чтобы “...сделать понятными, вразумительными отношения между существами. Опираясь на некоторые понятия, признаваемые основными, ум стремится привязать к ним представления, которые он составил себе о других вещах. Такие классификации, следовательно, предназначены для того, чтобы связывать идеи между собой, объединять познание”⁴⁸. “Именно эмоциональная ценность понятия играет ведущую роль в способе, которым они сближаются или разделяются, именно она служит господствующим признаком классификации”⁴⁹.

В категориях присутствует и “авторитет самого общества, передающегося известным способам мышления, которые являются как бы непременными условиями всякой совместной деятельности”.⁵⁰ “Категории — это ... тонкие инструменты мышления, которые человеческие группы старательно выковывали в течение столетий и в которых они собрали лучшее из своего интеллектуального капитала. Значительная часть истории человечества в них как бы резюмирована”⁵¹. Категории обладают принудительной силой, они не только не зависят от нас, но и навязываются нам, в отличие, например, от эмпирических данных. “Ощущения, образы всегда относятся к объекту или совокупности объектов определенного рода, выражая мгновенное состояние отдельного сознания; они преимущественно индивидуальны и субъективны, поэтому мы можем относительно свободно распоряжаться происходящими от них представлениями”⁵². Конечно, замечает Дюркгейм, они (образы, ощущения) фактически нам навязываются, но *de ure* мы ос-

таемся их хозяевами, и вольны воспринимать их не такими, какими они на самом деле, представлять их не в том порядке, в котором они возникли” [там же]. Иными словами, принудительную силу социального факта Дюркгейм признавал не только за универсальными категориями, в соответствии с которыми индивидуальные сознания воспринимают и интерпретируют чувственные данные, но и за индивидуальными интерпретациями чувственных данных, хотя и в ослабленной степени, так как индивид, согласно логике Дюркгейма, все же отличается свое от коллективного и интуитивно ориентирует свое поведение на возможную реакцию других, а значит склонен скорее разделять общепринятый (в его культуре) вариант интерпретативной стратегии или по крайней мере демонстрировать это при других.

В своей знаменитой работе “элементарные формы религиозной жизни”⁵³ Дюркгейм отмечает, что все наше представление о внешнем мире является не более чем набором галлюцинаций. Всем нашим ощущениям соответствует не реальность, а мыслительные конструкции, навязанные коллективными представлениями. Например, все знают, что означает флаг для солдата, хотя в действительности это лишь кусок материи⁵⁴. Дюркгейм часто прибегает к анализу эмблем и татуировок. Так, об образе тотемического животного, изображенного на одном из культовых предметов, он говорит, что “...эмблема с изображением культового животного имеет даже большее сакральное значение для жителей, нежели само это животное”.⁵⁵

Во время обряда инициации молодым людям наносили татуировки с изображением тотемического животного. С помощью этой процедуры обеспечивалась такая тесная связь индивида с тотемом, что во многих племенах эмблема клана наносилась не только на живых, но и на тела умерших, составляя процедуру подготовки к погребению.

Для Дюркгейма, в контексте его работы, было очень важно показать, что тотемическая декорация это не просто имя или эмблема, но является частью церемонии или литургии, являясь коллективным знаком, лейблом, имеет также и религиозный характер⁵⁶. Интересно сравнить с этим слова из воззвания Моисея к Евреям, о которых напоминает Т. Гоббс: “... не делайте себе никакого изображения собственного изобретения для поклонения”⁵⁷ — опасаясь, видимо, насколько сильной может быть власть образов над сознанием человека.

Социологический анализ образов той или иной культуры может включать программу Дюркгейма по исследованию коллективных представлений и той роли, которую они оказывают на все сфе-

ры жизни общества. В этом случае мы должны отдавать себе отчет в том, что предметом нашего анализа будут выступать коллективные представления по поводу того, как следует понимать или интерпретировать увиденное, причем эти представления должны обладать принудительной силой по отношению к членам общества. Общество, понимаемое как физическая и фактическая реальность особого рода, где принудительная сила надындивидуального целого не подвергается сомнению и где индивиды склонны солидаризироваться именно в силу условий, диктуемых обществом, подводит нас к тому, что и интерпретации визуальных образов производятся внутри надындивидуальных образований и предоставляются индивидам в качестве готового рецепта, который они должны принять, причем во многом благодаря солидарности с другими, ради сохранения этой объемлющей всех целостности. Понимание должно осуществляться в соответствии с правилами, навязываемыми обществом, в противном случае это влечет санкции общества, так как может нарушить условия его (общества) целостности.

Мы можем исследовать специфические визуальные или иконические коды, отличающиеся от культуры к культуре и находить в них следы надындивидуальных воздействий. Мы можем исследовать условия возникновения и особенности интерпретации того или иного визуального образа в разные исторические периоды.

Возможности описания особенностей функционирования визуальных знаков при таком понимании общества ограничиваются набором правил и норм, согласно которым в обществе должны функционировать те или иные явления, в том числе, визуальные образы и способы их интерпретации.

Социология проблематизирует естественное, а люди классифицируют и наблюдая интерпретируют визуальные знаки также естественно, в силу некоторой внутренней привычной потребности индивидуального рассудка. Однако можно спросить, а что могло привести их к тому, чтобы располагать свои понятия в данной форме или интерпретировать увиденное определенным образом. И если категории мышления это продукты истории культуры, то почему бы не предположить, что и интерпретация визуальных образов имеет свою историю.

Конечно, то, что мы видим — это данные нашего чувственного восприятия, к которым мы применяем категории рассудка. Визуальный образ — это не поток чувственных данных, а деятельность универсальных категорий рассудка по упорядочиванию и классификации этих данных. Мы предполагаем, вслед за Дюркгеймом, что так как люди естественно воспринимают и интерпретируют визуальные образы, значит, принудительная сила этих уни-

версальных рассудочных категорий проистекает из их социального происхождения.

Сам Дюркгейм признавал возможность того, что рано или поздно, но социальная реальность, как реальность особого рода будет познана, и сам он как раз и работал над этим. Власть человека [над вещами] начинается реально “только с того момента, когда он признает, что они обладают своей собственной природой, и когда он станет смиренно узнавать у них, что они собою представляют”⁵⁸ — писал он. Но как в таком случае, если людям будет известно о порождающих механизмах основополагающих категорий рассудка, правилах интерпретации чувственных данных, они и в дальнейшем будут доверчиво, естественным образом не подвергая ничего сомнению действовать, всецело полагаясь на мудрость социума? Не станет ли возросшая рефлексивность блоком таких естественных даселе процессов восприятия и интерпретации?

Понимающая социология М. Вебера

Люди иногда сопоставляют смысл действию. Благодаря языку как конвенциональному коду, существует основа для понимания, рациональной реконструкции смысла (констелляции кодов) действия. Этот предельный случай лег в основу концепции М. Вебера, его проекта понимающей социологии. Двигаясь в этом направлении мы покажем, что ресурс Веберовской программы для социологии еще далеко не исчерпан, т.к. визуальные образы — это текст, интерпретируя который люди принимают решение о действии. Положение, что всякое рукотворное изображение является текстом⁵⁹ со всеми вытекающими следствиями и возможностями для анализа является для нас методологически важным обстоятельством.

Вебер говорит о том, что “Социология ... есть наука, стремящаяся истолковывая понять социальное действие, тем самым понять его процесс и воздействие”⁶⁰. Специфически важным для социологии является: “поведение, которое, во-первых, по субъективно предполагаемому действующим лицом смыслу соотносено с поведением других людей и, во-вторых, определено также этими его смысловыми соотношениями и, в третьих, может быть исходя из этого предполагаемого смысла понятно объяснено” [там же]. Возможность понимания проистекает из-за того, что: “В поведении людей (внешнем и внутреннем) обнаруживаются, как и в любом процессе, связи и регулярности, но только человеческому поведению присущи такие связи и регулярности, которые могут быть понятно истолкованы”⁶¹. Понимание может иметь различную степень очевидности, и все же наибольшую обладает целерациональная интерпретация. А целерациональным, по Веберу называется

поведение, ориентированное только на средства, субъективно представляющиеся адекватными для достижения субъективно (однозначно) воспринятой цели. Однако понимать можно не только целерациональное поведение, но также и типические процессы, основанные на аффектах и их типические последствия для поведения людей. Поведение, доступное рациональному толкованию, в ходе социологического анализа понятных связей, очень часто позволяет конструировать подходящий идеальный тип. “Социология, прежде всего, идентифицирует (явления) по типу смысловой (внешней) соотнесенности действий, поэтому целерациональность служит ей — идеальным типом именно для того, чтобы оценить степень его иррациональности”⁶².

В Веберовском определении действия говорится, что (это): “...действие человека, независимо от того, носит ли оно внешний или внутренний характер, сводится ли к невмешательству или терпеливому принятию, если и поскольку действующие индивид или индивиды связывают с ним субъективный смысл”⁶³, а социальным мы называем такое “действие, которое по предполагаемому действующим лицом или действующими лицами смыслу соотносится с действиями других людей или ориентируется на него”⁶⁴. “Социальное действие (включая невмешательство или терпеливое принятие) может быть ориентировано на прошедшее, настоящее или ожидаемое в будущем поведение других”⁶⁵.

Задача социологии выявить связь между отдельными мотивами и посредством истолкования установить ее подлинный характер” при этом “мотивом называется некое смысловое единство, предоставляющееся действующему лицу или наблюдателю достаточной причиной для определенного действия”⁶⁶. По мотивам социальное действие может быть целерациональным, ценностно-рациональным, аффективным и традиционным⁶⁷.

Научная платформа М. Вебера обеспечивает широкие возможности для описания и объяснения социальных действий, как они происходят в современном обществе. А исследование визуальных образов тематизируется социологами именно применительно в основном к обществу современному. Недаром исследования визуальных знаков появились на волне изучения массовой коммуникации и теории информации. Действительно, с развитием средств связи роль средств массовой информации необыкновенно возросла, а с появлением кино, телевидения, интернет стало очевидным, что изображения тоже играют определенную роль в жизни общества. На мой взгляд, слишком самонадеянно было бы предполагать, что индивид приобретает свой взгляд на мир с помощью конструирования личных схем интерпретации, например, визуальных

образов, но мы лишь делаем предположение, что современная реальность такова, что индивид с помощью средств массовой информации находится в исторически уникальной ситуации, когда, например, с экрана монитора, телевизора, кинотеатра или страниц печатного издания на него обрушивается огромное количество визуальной продукции, кодом интерпретации которой он не владеет. В таком случае, индивид будет применять к таким неизвестным визуальным образам имеющиеся ресурсы, пусть даже и само собой разумеющиеся, унаследованные, неререфлексируемые. И в этом случае мы остаемся на позициях Дюркгейма. Однако возможна и такая ситуация, когда индивид владеет не одной только привычной схемой интерпретации, а например, двумя, при этом возникает, пусть и гипотетическая ситуация выбора из имеющихся интерпретативных схем. Сами схемы он не придумывает, он осуществляет лишь акт выбора среди имеющихся альтернатив, исчисляя возможности, которые может сулить тот или иной выбор.

Если мы хотим изучать визуальные образы, то нам следует разобраться с кодами интерпретации тех чувственных данных, которые доступны как видимые объекты, или объекты визуального восприятия. Это не исследование по психологии восприятия. Нас не интересуют душевные переживания конкретного индивида, если только некое переживание не является конвенциональным для данной культуры (а значит, и для большинства людей, принадлежащих ей) кодом для интерпретации визуальных образов. Но мы хотим исследовать не только сами эти конвенции, и их происхождение, но и сознательный выбор среди альтернативных кодов интерпретации визуальных образов, причем возможность такого выбора порождается самими условиями, когда предъясняется огромное количество визуальной информации, созданной в расчете на определенную интерпретацию.

Исследовательская программа Вебера не тематизирует общество как надындивидуальное единство, а рассматривает его как совокупность социальных действий индивидов. Задача, таким образом, состоит в том, чтобы понять и объяснить смысл социального действия, его процесс и воздействие. Ключевым оказывается поиск субъективно значимых смыслов. Таким образом, анализ визуальных образов для исследователя будет означать поиск смыслов, которые увязываются в сознании индивидов с теми или иными визуальными образами. Причем эти смыслы интересны постольку, поскольку являются содержанием поступка или действия. В таком случае оказывается, что формулы или коды интерпретации визуальных образов, да и само производство этих образов, не навязываются индивидам некой надындивидуальной реальностью,

а лишь могут иметь шанс быть предъявленными к рассмотрению рефлектирующим субъектам, которые будут выбирать среди имеющихся альтернативных способов интерпретации визуального ряда. И здесь мы можем исследовать, что заставляет индивида выбрать ту или иную возможность интерпретации визуальных образов.

Человек может выбирать рациональные мотивы для реализации своих намерений. Действовать не только по привычке, но и с помощью калькулирующих расчетов целей и средств. Иными словами, проблематизируется доминирующее влияние целого и провозглашается свободная от предрассудков обыденного мышления калькулирующая деятельность самостоятельного субъекта. Обладание индивидом определенными интеллектуальными ресурсами позволяет надеяться на то, что он сможет не общепринятым образом интерпретировать, например, визуальные образы.

Позиция Вебера позволяет нам сформулировать ряд вопросов, которые мы бы не могли решить в рамках социологии Дюркгейма. А именно:

- Всегда ли человек полагается на конвенции восприятия тех или иных визуальных образов;
- Может ли человек действительно рационально (не конвенционально) воспринимать зрительные образы;
- Возможно ли тотальное конструирование визуальной реальности в средствах массовой информации с возможностью трансформирующего влияния на конвенции интерпретации визуальных образов;
- Возможно, ли путем конструирования визуальных образов в СМИ навязывать стратегии интерпретаций;
- Возможна ли рациональная интерпретация визуального образа индивидом;
- Какова роль рефлексирующего субъекта по отношению к установившейся конвенции интерпретации визуальных образов;
- Что позволяет индивиду быстро и уверенно наделить увиденное некоторым значением и действовать в соответствии с ним;
- Желает ли индивид искать механизмы, позволяющие минимизировать скорость интерпретации, а, значит, относиться к интерпретативным ресурсам как к средствам, с возможностью замены менее функциональных (выгодных) лучшими и на чем основан его выбор;
- Являются ли действия индивида по поводу увиденного особенной характеристикой современности.

Последний пункт увязывает изучение визуальных образов с проблематикой современности, которая включает такие аспекты,

как калькулирующая рефлексия, нарастающее в связи с ней беспокойство, и это, в том числе, и из-за того, что современному человеку мало просто принять на веру или в соответствие традиции что-либо, включая и самоидентификацию по полу, возрасту, но даже и эти аспекты жизни являются сегодня актами выбора и расчета калькулирующей рациональности. И в этот расчет может входить наряду с услышанным, прочитанным еще и увиденное.

Проект дальнейшего систематического исследования

Не имея возможности детальной аргументации, попробуем обрисовать проект систематического изучения визуальных образов, намечая перспективу исследования.

Опираясь на эпистемологические установки Э. Дюркгейма и М. Мосса (общество как реальность *suí generis*), интерпретации визуальных образов осуществляются внутри надындивидуальных образований и представляются индивидам в качестве готового рецепта, который они должны принять в качестве само собой разумеющегося, причем во многом благодаря солидарности с другими, ради сохранения этой объемлющей всех целостности. Отсюда, в частности, следует, что описания и интерпретации визуальных образов культуры ограничиваются набором правил и норм. Такой подход, развитый в структурализме, позволяет проблематизировать формы знания (социального дискурса), которые мобилизуются индивидом для легитимации собственного поведения и распознавания культурных образцов. При этом выведение индивидуального действия за рамки воспроизводства дискурса диктует достаточно определенную методологическую установку, выражающуюся, в частности, в констатации “смерти автора” (Р. Барт), “симулякрах” (Ж. Бодрийяр) и обнаружению репрессивной роли языка в самосознании личности (Ж. Лакан). Цель оказывается в том, чтобы доискиваться до “скрытых” смыслов визуального текста, которые оказываются результатом применения особого способа расшифровки кодов по интерпретации текстов визуальной сенсорной модальности. Избрав в качестве ключа дешифровки сплав из теорий психоанализа, критической теории и др. эти авторы создали еще один интересный “возможный мир”, свойства и “структура” которого заданы параметрами используемых ключей. В пределе такая исследовательская стратегия может привести к бесконечному числу альтернативных интерпретаций, очень интересных самих по себе, однако могущих быть использованы социологами только как своеобразные преломления некоторых влиятельных идей из конкретной исторической ситуации, значимые для ограниченного круга лиц. В центре этой традиции оказываются

“образ”, “голос”, “речь”, “феноменология тела”, “ландшафт” — вытесненные “разумом” формы знания, неортодоксальное, неофициальное и забытое, незаметное и повседневное в противостоянии официальному и артикулированному. Противопоставление “письма” “телу”, становится зримой картиной, доступной прочтению у М. де Серто⁶⁸.

Истоки различения экспрессивного и рационального текстообразования можно обнаружить в противостоянии “логоса” и “эйдоса” в античной традиции, которая усматривала в письменной речи суррогат устной. Пифагорейцы и затем многие сократики были убеждены, что написанное слово мертво, а в устном слове есть “образ” мысли — что-то крылатое и легкое, и предпочитали “улетающие” слова-акусматы словам записанным. А.Ф. Лосев также склонен усматривать в эстетике классического периода синкретизм “образной пластичности” и логического рассуждения. Вероятно, поэтому М. Маклюэн различает устную, письменную и электронную культуры. Если так, видимая контрверза визуального образа и письма является следствием противостояния двух форм текстообразования — нелинейной и линейной, и мы можем наряду с визуальными образами рассматривать образы аудиальные, тактильные, одоральные и, возможно, некоторые другие. Эти образы принадлежат не дотекстовой “очевидности”⁶⁹, а являются текстом, который может быть прочитан, задача заключается в том, чтобы рационально реконструировать язык “образа” и понять нормы его воспроизводства в социальном взаимодействии. Важно проводить различие логической и “иконической” форм организации текста, которые могут быть представлены одним физическим носителем (например, оттисками краски на бумаге или фотопленке).

Другая познавательная стратегия выстраивается в свете феноменологической перспективы. Феноменологическая “интенциональность” позволяет “видеть” идеи. В этом отношении “визуальность” является не столько фрагментом совокупного текста культуры, сколько специфическим способом производства значений. Если принять тезис М. Маклюэна⁷⁰, что форма сообщения — уже сообщение, мы можем считать создание визуальных образов необходимой формой представления знания (в том числе научного). Здесь можно использовать феноменологический термин “регион”, обозначающий (у Гуссерля и Шютца) способы легитимации “жизненных миров”, и назвать ми “видимостей” регионом. Отождествление вербального языка с языком визуальных образов необходимо для понимания самого феномена визуальности не просто как картинки, а формы знания, выражающейся картинкой.

Веберовский проект понимающей социологии позволяет по

иному тематизировать данную проблемную область. Калькулирующая деятельность субъекта допускает возможность индивидуальной реинтерпретации визуальных форм дискурса, которые по определению рассчитаны на “социальное конструирование” реальности. Принимая веберовскую интерпретацию социального действия, можно сказать, что формулы и коды интерпретации визуальных образов и само производство образов не навязываются индивидам надиндивидуальной реальностью, а лишь могут иметь шанс быть предъявленными к рассмотрению рефлектирующими субъектами им же подобным, которые могут не только выбирать способы интерпретации текста⁷¹ из имеющихся не критически принятых альтернатив⁷², но и сами конструировать стратегии интерпретации, которые мы вслед за В. Изером⁷³ можем назвать вымыслообразующими актами.

Опыт практического исследования

В данной главе мы представляем варианты возможного анализа визуальных образов, исходя из различных интерпретативных стратегий. Мы не ставили себе задачу сопоставление возможных последствий различных реинтерпретаций одного и того же. Это может стать задачей конкретного социологического исследования. Мы лишь фиксируем то, что принятие во внимание следующих рассуждений должно управляться ограничениями того свойства, что это лишь продукция вымыслообразующей деятельности, основные компоненты и шаги которой легко прочитываются с опорой на предыдущее изложение.

Фотоальбом президента. Образная риторика.

Передо мной лежит красочно изданный фотоальбом президента России Б.Н. Ельцина. Он включает в себя более ста цветных фотографий, а точнее 109 фотографий разного формата — от полного двухстраничного разворота, до совсем маленьких — размером с 1/9 страницы. Этот альбом был издан весной 1996 года и предназначался для распространения в общественных местах, в библиотеках, в центрах по поддержке данного кандидата в президенты, где люди могли бы свободно полистать этот буклет и увидеть Ельцина еще раз — возможно таким, каким его еще не знали. Как говорится, лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать, и вот мы смотрим на того, о котором сказано уже столько, что кажется уже исчерпаны все аргументы; но все-таки остались еще самые наглядные, “последние” доводы в пользу достоверности, которые мы можем воочию увидеть своими глазами, тем более, что

ничего кроме “голого” изображения в этом альбоме почти нет. Действительно, текст сведен к минимуму и его даже не сразу можно обнаружить: как правило это короткие емкие фразы, состоящие из двух — трех слов, такие чеканные реплики, клише из обыденного повседневного разговорного языка, которые по замыслу составителей не должны “загружать” читателей, напротив, скорее развлекать и направлять интерпретирующие усилия по восприятию изображения в нужные рамки.

Как правило, на первой странице всякого альбома или журнала помещается самая важная фотография, в которой концентрированным образом должны быть выражены те главные свойства субъекта, на которые делают ставку имиджмейкеры. Так как рядовой избиратель привык видеть президента в основном с экрана телевизора и со страниц печати в разделе официальных новостей, то и образ его — в костюме, на деловых встречах уже изрядно подзатаскан и вряд ли может сообщить нечто новое. Вот почему для обложки этого буклета был сделан выбор в пользу менее официального стиля одежды и более доверительной, обыденной жестуальности. Рассмотрим портрет более подробно. Во-первых, с портрета на нас никто не смотрит, хотя глаза Ельцина проникновенно смотрят на воображаемого собеседника, который находится где-то рядом с нами. Глаза человека его взгляд — являются предметом исключительной важности, именно поэтому выдающиеся социологи Зиммел, Бодрийяр, Гофман посвятили его анализу немало сил. Более того, визуальная политическая риторика стремится избегать “лобовых” взглядов, — политик должен быть сильным, но пусть он лучше всю силу своего взгляда (строгого, критичного, уничтожающего или даже сострадающего) направляет по назначению, на своих политических противников или на тех, кто реально требует сострадания. Мы же, как сторонние наблюдатели хотим вынести объективное суждение и поэтому мы лично не хотим испытывать на себе чей бы то ни было взгляд. Именно по этой причине мы не найдем в этом альбоме ни одной значительной фотографии смотрящего прямо на нас Ельцина. (К вопросу о взгляде мы еще вернемся при анализе визуальной рекламы парфюмерных фирм, где рассмотрим функционирование отдельно мужского и женского взгляда).

Итак, кандидат в президенты предстает перед нами не в костюме, а в “простой” но безупречной рубашке с короткими рукавами светло-голубого цвета. Доверительно облокотившись на ручку кресла левой рукой, он активно жестикулирует правой, при этом “втолковывающий”, как бы “ввинчивающий” жест руки направлен не на нас, а на воображаемого собеседника. И это притом, что

все его тело и голова обращены к нам, и нам импонирует такое “доверие” — ведь “тело” не может врать, а это значит, о чем бы ни говорил Ельцин на самом деле своему воображаемому оппоненту, он *заодно с нами*. Его мимика так же начисто лишена налета официальности, он немного шурит правый глаз, выражение лица добродушно- ироничное, голова слегка наклонена, одним словом он увлечен беседой. Весь образ как бы хочет нам сказать, что Ельцин проще, чем мы привыкли думать и в данном альбоме перед нами предстает обычный человек Боре Николаевич, о котором мы все-таки еще мало знаем и потому это может быть для нас интересно. Простоту на снимке коннотируют такие знаки, как общая доверительная жестуальность и мимика, безрукавка и расстегнутый ворот рубашки, темно-зеленый, “размытый” фон листья усиливают ощущение обыденности, неофициальности, спокойствия. Такое удивительно лаконичное цветовое решение нетипично для цветной фотографии и явно призвано донести необходимые смыслы с максимальной чистотой. Ельцин на снимке “откровенен” и “трезв”, “открыт” и “прост”, но не примитивен. Его образ безупречен: часы на руке вносят в восприятие целостного образа нотки “пунктуальности”, а, значит, ответственности и точности, мудрого расчета. Чистоплотность и аккуратность заявлена в небесно-голубом цвете шелковой рубашки, которая как бы “светится” своей чистотой, а так же в аккуратном проборе знаменитого “серебряного чуба”. Интересна также общая тональность портрета, построенная на дихотомии телесно-теплого и небесно-холодного. Весь его образ, неофициальный и раскрепощенный, его открытая и доброжелательная полемическая мимика и жестуальность провоцирует нас к тому, чтобы принять участие в его полемике, выслушать в очередной раз его, Ельцина доводы, на сей раз, правда, оформленные в виде документально — достоверных фотографий, одним словом, чтобы открыть альбом и поверить глазам своим.

Итак, с какой же новой стороны покажут нам Ельцина на сей раз. Здесь необходимо сказать несколько слов о тематической структуре подобранных фотографий. Как уже было замечено, в альбом помещено 109 фотографий, но это не разрозненный набор хаотичных снимков, а хорошо структурированные по определенным темам визуальные послания имиджевого характера. Сразу становится ясно, что фотографии, помещенные здесь не просто показывают нам некоторого человека, но и что-то значат, коннотируют собой некие большие смыслы. Разумеется, каждое из этих фотоизображений работает на политический имидж, да иначе и быть не может в издании подобного рода.

Все фотографии можно условно разделить на несколько групп,

объединенных по смысловым темам. Например, “Ельцин с народом” или “Ельцин в кругу семьи”, “Спортивный характер”, “Энергичный руководитель”, “Веселый и общительный”, “дружелюбный” и т. д. Заметим сразу, что формат помещенных в этот буклет снимков напрямую увязан со степенью их имиджевого воздействия. Так, снимки из условной темы “Ельцин с народом” — самые большие: они занимают целый разворот, две журнальные страницы. Вот Ельцин в продуктовом магазине стоит среди женщин покупательниц у прилавка магазина, который буквально ломится от мясопродукции. У Ельцина решительный и благородный вид, хорошее настроение чувствуется и у простых женщин. Смысл фотографии очевиден и направлен на эксплуатацию еще советского менталитета наших избирателей — хорош тот руководитель, при котором в магазинах свободно лежит колбаса и мясо. А вот Ельцин на улице, в толпе прохожих, склонился над старушкой, что-то говорит ей, при этом вся его поза говорит нам о сострадании и милосердии — Ельцин не понаслышке знает о трудностях старшего поколения, о том, как трудно приходится им, многомиллионной армии немощных пенсионеров в наше нелегкое время. Другой снимок из этой же серии — Ельцин окруженный простыми людьми отвечает на их вопросы. Судя по напряженному и страдальческому выражению лица, эти вопросы не из приятных, но на то и президент, чтобы имел мужество встретиться лицом-к-лицу со своим народом и “ответить за все свои дела”. При этом очень важно, что Ельцин, благодаря своей мимике, действительно “отвечает” нам с фотографии; и хотя мы не знаем сути происходящего там диалога, тем не менее, мы видим, что Ельцин понимает всю сложность настоящего положения простых людей, ибо это буквально “написано” у него на лице. Еще два снимка Ельцина, среди простых людей нас слегка развлекают: на одном Ельцин шутит, и при этом лицо его несколько комично — он душа компании, не лишенный остроумия и находчивости и может доставить удовольствие большому количеству людей; на другом Ельцин в аэропорту приветствует ветреющих его людей — люди простирают к нему свои руки в радостном ликовании и он отвечает им взаимностью — всем телом как бы стремится слиться с ликующей массой — все-таки “любимый” Ельцин, но так же и “любящий” всех нас.

Посмотрим теперь на визуальное выражение других смысловых тем. Вот серия фотографий, которые можно условно назвать “дружелюбный Ельцин”, в которых коннотирует настоящий “русские” свойства его души: дружелюбность и миролюбие. Ельцин на снимках буквально дружит со всеми: и с политическими деятелями (представлены снимки, где он с Билом, Гельмутом, Мейдже-

ром, английской Королевой, с Лукашенко и т. д.) и с деятелями культуры, включая Никулина и Пугачеву, со спортсменами и с Чукчами. Есть несколько фотографий, коннотирующих его религиозность — “православный Ельцин”. Ведь новый реформаторский строй, который призван олицетворять собой Ельцин, поставил на службу своему имиджу религиозность, как неотъемлемую часть русской души. Можно даже сказать, что это оплот имиджа русского человека, свято чтящего традиции. Вот Ельцин в сопровождении монахов идет в монастырь, а тут сидит за общим столом с Патриархом, но не чужд он и обрядовой стороны церковной жизни — вот он стоит в Храме со свечой в руке перед испытывающим взглядом Патриарха. Эти снимки возвращают нас к мифу о Богоизбранности всякой власти, и здесь авторитетом церкви осуществляется ее легитимация в глазах большого количества людей. К этой же серии относится трогательная фотография Ельцина на похоронах своей матери, где священник совершает последний обряд — и это уже не “показная” религиозность, а идущая из истоков его русской души потребность в православной вере. В этом ряду есть и шутильная фотография, где Ельцин, смущенно скрестив на груди руки входит в Буддийский храм, и подзаголовок как бы выражает его состояние *” Братцы, я уже крещеный”.

Большой цикл фотографий посвящен семье, ее ценностям, которые всецело разделяет президент, а, значит, он не останется равнодушным к “проблемам материнства и детства”. Здесь Ельцин изображен с женой, детьми, внуками, причем всюду мы как бы “подглядываем” за его отношениями в кругу семьи — фотографии лишены напряжения, с каким мы сталкиваемся, когда смотрим семейные фотографии в альбомах. Персонажи как бы не подозревают о существовании фотографа и это доставляет чувство естественности в разворачиваемые перед нами события, хотя, конечно, естественность эта тщательно отрежиссирована, что прочитывается в принципиальных деталях костюма, обстановки, жестикуляции и мимике. Пожалуй, самый большой блок фотографий посвящен раскрытию лидерских качеств Ельцина, стойкости его характера. Вот Ельцин прыгает через канаву, впереди своей охраны, которая, кажется даже немного растерявшись, еле успевает за ним — “Бесстрашный и решительный Ельцин, успешно преодолевающий любые преграды”; а вот мы видим как Ельцин решительно взбирается по лестнице башенного крана — вверх, к высшей цели, не страшась высоты и возможности упасть — его руки крепки и без всякой страховки, будьте уверены, он доберется до самого верха и выполнит задачу — “бесстрашный, практичный и работающий Ельцин”. На снимке рядом Ельцин в спец-

дежде и каске, крепко держась за поручни решительно вылезает из машинного отделения корабля, он как бы только что побывал в самом сердце огромного корабля, своими руками принял участие в его работе, и вот теперь появляется “на свет Божий” как бы из небытия, из “пучины морской” (вода на заднем плане добавляет именно такую коннотацию) для того, чтобы возглавить дальнейшее плавание могучего корабля под названием “Россия”. А вот мы видим огромный снимок, размером с журнальный разворот, где Ельцин, пробив брешь в заборе, пролезает туда с видом бесстрашного первооткрывателя новых, неизведанных путей. Этот снимок, вполне заурядный по исполнению, удостоился такого размера именно ввиду своей безусловной знаковой и мифической сущности: Ельцин — это тот, кто не ходит проторенным путем, и поэтому именно он найдет кратчайший, тот самый единственный и неповторимый путь для России, о котором бесконечно твердят все русские философы и мыслители и мнение которых, по-видимому разделяется многими соотечественниками.

Ельцин чтит традиции и уважает историю: серия фотографий посвящена памяти павших в войне и отношениям с ветеранами: вот он склонился перед памятником погибших солдат, а вот он беседует с ветеранами — опыт прошлого живет в нем, чтобы творить настоящее не повторяя прошлых ошибок. Но способен ли он реально справиться с возложенными на него обязанностями? Ведь все слышали о том, что у него проблемы со здоровьем, вокруг которого в прессе царит настоящий ажиотаж и неразбериха, а впереди еще полная драматизма эпопея с операцией на сердце. В ответ на это нам предлагается серия снимков, отмечающая все сомнения в богатырском здоровье Ельцина. Цель здесь достигается благодаря спортивной визуальной риторике. Ведь он же теннисист, и на снимках Ельцин предстает как спортсмен, и здесь избыточная жестуальность спорта, о которой писали Барт и Бодрийяр, является очевидным свидетельством невероятной мощи данного человека, которая может быть незаметна в обычной жизни. И здесь спортивная риторика служит не только реабилитацией здоровья, но и формированию образа невероятно сильного от природы человека, обладающего к тому же бойцовским характером. Мы видим невероятную концентрацию усилий в мощном ударе теннисной ракеткой по мячу, резкий контровой свет, очерчивая ярким контуром всю фигуру, придает динамизм и агрессивность образу могучего игрока. Но в спорте, как и в жизни, бывают промахи и неудачи — и вот Ельцин стоит, отвернувшись лицом к стене, как бы собираясь с духом. Однако это не поражение слабого игрока — мы видим как изо всех сил сжимаются его кулаки и напряженно высту-

пил пот на шее, — это момент, в котором настоящий игрок, беря себя в руки обретает второе дыхание, буквально преодолевает себя, осуществляя победу над телом непобедимого по природе духа, Ельцин знал поражения, но в результате всегда побеждал. И он привык побеждать. Вот он гордо стоит, а на шее у него сияют пять золотых олимпийских колец — ему “идет” быть в лаврах победителя, победа — вот стиль его жизни.

Несколько снимков показывают Ельцина широко шагающим — метафора широких, размашистых шагов является здесь знаком быстрого перехода от царящего хаоса к долгожданному процветанию. Ельцин как уверенный руководитель проявляется в своей энергичной жестикуляции руками, указательным пальцем показывающий единственно верное решение своим подчиненным. Его жестуальность естественна и раскрепощена — этот человек просто создан для энергичного руководства. Ельцин может быть обеспокоенным и недовольным, критичным и строгим, философски — задумчивым и скорбным, но так же смешным и веселым, благородным, простым и доступным. Недаром в самом конце альбома нашему взору предстают 9 фотографий “разного” Ельцина — он смеется и грустит, решительно указывает и деловито беседует, страдает и жертвует и философски само углубляется. При этом на всех фотографиях которые мы видим в этом альбоме его мимика воспринимается адекватно, она точно выражает и доносит нам смысл, который он хочет нам сообщить, здесь нет и не может быть двусмысленности и разброса в интерпретациях — и это важное свойство этих фотографий и самого Ельцина как “актера”, работающего на публике, в этом залог успеха его “сценического образа”, а, значит, и политического имиджа.

Деля анализ данного фотоальбома, мы намеренно не нагружали повествование отсылками к фрагментам использованных теорий. Тем не менее, читатель без труда определит влияние И. Гофмана, А. Шюца, Ж. Бодрийяра, и П. Бурдьё.

Визуальный дискурс о теле в рекламе парфюмерных фирм

Анализ конкретной рекламы хотелось бы начать с рассмотрения того, как дискурс о теле присутствует в трудах социальных мыслителей. Есть только одна физически переживаемая история для каждого человека — это история собственного тела. Для человека тело — его единственная реальность и несомненное обладаемое. Им он распоряжается на протяжении всей своей жизни. Именно через посредство тела мы становимся видимыми для других и становится возможной обычная, человеческая коммуникация. Именно тело как совокупность симптомов и движений зада-

ет фундаментальный набор специфических операций, которые, однако, могут немного различаться в разных культурах и этносах. Марсель Мосс называет это *техниками тела*. В своей работе⁷⁴ он классифицирует техники тела по полу, возрасту, производительности, а так же по способам их межпоколенческой трансляции (дрессировка и воспитание). Человеческая жизнь, таким образом, предстает как совокупность сменяющихся и накладывающихся одна на другую стереотипов телесной практики. Детству, юности, взрослому возрасту, старости, присущи свои особенные телесные операции; при бодрствовании и отходу ко сну, при приеме пищи, уходе за телом, воспроизводстве и лечении, танце и ходьбе, телесные техники будут различаться от человека к человеку и от культуры к культуре. Кроме того, каждая профессия требует специфической организации телесных операций. Расширение дискурса о теле связано с тем, что посредством тела можно осуществить эффективное социальное взаимодействие и общение. Если человек не удовлетворяет требованию внешнего соответствия некоторому телесному стандарту с точки зрения партнеров по коммуникации, то это подобно отлучению, коммуникативному ostracismu для данного человека. Поэтому тело становится ключевым фактором для успешного социального общения и именно на страхе утратить такие шансы и работает весь рекламный дискурс парфюмерных фирм.

Мишель Фуко⁷⁵, выстраивая генеалогию знания, историю форм политической власти и теоретических последствий их изменения, говорит о том, что власть есть тематизация операций над телом в институтах семьи, экономических и политических событиях. Власть есть нечто, что навязывает некоторые стереотипы телесного поведения. Через тело, его дисциплину, наказание воспитывают ребенка: так же и власть стремится сформировать субъекта из человеческого материала — удобного для нее человека с заданными свойствами, программируемыми желаниями и габитусом. И этот процесс Фуко называет субъектификацией, которая очевидным образом эффективно функционирует в таких институтах где необходима строгая дисциплина — это тюрьма, школа. И субъектификация выступает здесь как результат действия политических технологий. При этом власть проявляется, например, не через запрет сексуальности, а сама конструирует тип сексуальности, таким образом производя некоторый тип сексуального тела с целью удобной манипуляции над ним. Почему необходимо навязывать тип сексуальности? Сексуальность в человеке — это мощная амбивалентная сила, одновременно творческая и разрушительная, творящая индивидуальное сознание. Таким образом,

власть, осуществляющаяся на уровне морали, общепринятых норм, внутреннего императива, управляющего субъектом, есть продукт политических технологий с целью манипулирования человеческим материалом, всем населением. Именно поэтому в спектр ее особого внимания попадают в первую очередь еда, жилье и фертильность. При этом рупором основных телесных практик сегодня становится реклама, в первую очередь реклама с непосредственной презентацией тела, — и реклама парфюмерных фирм занимает далеко не последнее место. Таким образом, влияние в современном обществе осуществляется как бы через принцип удовольствия, через заботу о собственном теле. И здесь срабатывает правило: суметь выявить желание, это, значит, управлять желанием. Через *заботу о себе* власть усматривает ту лазейку, через которую можно управлять и манипулировать человеческим сознанием, конструировать его по своему усмотрению. Современное воплощение социального принуждения осуществляется как следование по пути наслаждения. На смену аскезе, как заботе о духе приходит Греко — римский идеал заботы о теле. Рекламный визуальный дискурс становится эстетической стилизацией желаний тела. При этом человек сам, добровольно накладывает на себя ограничения, связанные с телесным функционированием. Средства по уходу доставляют удовольствие, но и принуждают! к выполнению определенных телесных практик и личного времени. Принуждающая сила принципа удовольствия питается идеологией страха социального ostracism, где понятие *габитуса* становится основным, а личное тело — источник самой высшей радости и самого глубокого разочарования и боли становится основным объектом воздействия современных технологий власти. Рассмотрим в качестве примера рекламные проспекты некоторых парфюмерных фирм, используя для этого терминологический аппарат, заимствованный из работ семиологов — Р. Барта, У. Эко.

Почти во всех рекламных буклетах известных парфюмерных фирм используются красивые девушки. Женщины как модели нужны для того, чтобы лучше продать товар, особенно, если покупатель мужчина¹⁶. Действительно, когда мы видим хорошенькую девушку, то в нас пробуждается желание приобщиться к красоте как самый мягкий вариант влечения, в максимуме мы хотим обладать ею. Но так как девушка на фото не достижима, мы сублимируем свое либидо в акте покупки — представляя, что ухватываем хотя бы часть от желанного образа. Вот почему в супермаркетах коммерческий успех имеют молоденькие продавщицы (при

условии, однако, что покупателями будут мужчины), ведь в акте торга и покупки в таком случае разворачивается иллюзия лю-

бовной игры и проституции. Таким образом, чтобы получить нечто, мы ведем торг с молоденькой девушкой, и если мы хотим довести с ней отношения до логического завершения, как в случае с проституткой, то не постоим за ценой и приобретем товар. Сегодня это выглядит как патриархальный пережиток, который, тем не менее активно эксплуатируется в торговле.

Теперь немного о взгляде моделей. Это самое важное в визуальной рекламе с использованием человека, именно из интерпретации взгляда модели зрителем проистекает убеждающая и соблазняющая сила рекламы. Если политическая имиджевая реклама, как мы показали на примере фотоальбома Ельцина, стремится избегать прямых взглядов, что, кстати, относится и к мужским рекламным портретам, то этого не происходит со взглядом женщины. Она смотрит на нас, ее глаза раскрыты, а взгляд варьируется от кокетничающего до негодующего, и все равно в этот момент женщина всегда более созерцаема; она смотрит, но одновременно и открывает для созерцания свое лицо и глаза, а вместе с ним и все, что есть в них привлекательного — то, что во все века ценилось как товар, и именно в этом смысле мужчина всегда смотрит на женщину немного больше, чем она на него. Что же касается мужской рекламы, то здесь срабатывает эффект подражания — я покупаю это потому, что так поступил мужчина, образ которого вызывает у меня доверие и не нарушает мои представления о хорошей репутации. Прямой взгляд мужчины с рекламной фотографии должен быть либо дружелюбным, либо не прямым, так как всякое другое выражение скорее может быть проинтерпретировано согласно вековой мужской установке как враждебный. Рассмотрим фоторекламу мужского крема для бритья. Здесь есть две фотографии мужчины и женщины, при этом ни на одной из них он не смотрит на нас. В первом случае он зажмурился от удовольствия, ведь сзади его, по-видимому, внезапно появилась привлекательная женщина, только сентиментальная игра в “угадайку” здесь по видимому несколько трансформировалась — мужчина узнает имя любимой по прикосновению ее нежных пальцев уже не к щекам, а к щекам, тому месту, на которое направлено и действие крема, по-видимому, столь же нежному, как и пальцы любимой. На второй же фотографии мужчина в блаженной улыбке смотрит куда то вдаль, а женщина сзади, продолжая гладить мужчину по подбородку подушечками пальцев, уже, в свою очередь, закрыла глаза в неопишемом блаженстве — ее приводит в восторг ощущение от его кожи, а, следовательно, от действия чудесного крема. Кроме того, образ пары мужчина — женщина уже сама по себе несет в себе смысл гармоничных, здоровых отношений, а это

значит, что вся продукция приобретает без всяких образов живой природы коннотацию природности и экологичности. Фотографии в рекламе одной из фирм интересны тем, что в них почти нет природных коннотаций, обуславливающих собой натуральность и естественность. Вся информация концентрируется во внешнем облике моделей, их жестуальности и мимике. Здесь строгое и лаконичное цветовое решение — телесный, теплый на фоне голубого — холодного, с коннотациями чистоты, кристалльности, морской прохлады, горного ледника, омывающей воды и т. д., при этом телесный цвет становится еще теплее, а это значит, что нежно розовые тона будут выглядеть привлекательно и живо сохраняя все ценные коннотации чистоты от светло розового тона, что было бы недостижимым на более теплых или нейтральных фонах. Все внимание на фотографиях концентрируется на теле модели — фактуре и гладкости ее кожи. Жестуальность и мимика моделей коннотирует удовольствие, проистекающее из глубин тела. Лицо женщин почти не знает макияжа в вульгарном смысле этого слова, таким образом, перед нами естественное тело, которое подарила сама природа. При этом самое главное, чтобы доставит удовольствие не кому ни будь, а себе: руки женщин обхватывают, глядя сами себя с выражением видимого удовольствия на лице, как бы питаясь исчерпывающей энергетикой своего тела. Мягкость крема коннотируют плавные изгибы женского тела, но привлекательно не совершенством фигуры, а фактурностью и теплотой телесной массы как субстанции. Здесь наслаждение не от формы, а от качества телесной субстанции, материала.

А вот серия фотографий по уходу за лицом, и здесь мы видим совершенное лицо очень крупным планом, где досконально видны все самые “проблемные зоны” — веки, ресницы, губы и нос, морщины, пальцы и ногти, точнее полное отсутствие проблем на этих зонах. Взгляд больших привлекательных глаз направлен прямо на нас, а кисть левой руки замерла у виска, то ли в жесте кокетства, то ли указывая на ум, голову — прекрасная кожа — дело не природы, а разумного выбора средств по уходу. (Кстати, этот жестуальный прием активно используется многими фирмами) На другой фотографии девушка смотрит на нас, слегка, опершись подбородком на ладонь. Ее лицо совершенно и мы снова можем видеть всю его прелесть. Однако, мы начинаем понимать, что она нас изучает, и через это как бы смотрим на себя ее глазами и усматриваем, мягко говоря, не полное соответствие тому телесному стандарту, который она олицетворяет, что должно, по видимому активизировать наши усилия по уходу за лицом. Завершает серию фотографий портрет широко улыбающейся девушки, означающий

беспредельную радость от использования данной продукции. Ее улыбка так широка, что мы можем видеть почти все ее безупречные зубы — олицетворение природного здоровья и как бы внутренней красоты и чистоты. Маленькая деталь — жемчужная сережка в ухе актуализирует и натурализует метафору зубов как жемчуга, она не затмевает своим совершенством настоящие зубы, а лишь скромно указывает нам, что в теле есть субстанции такой ценности, которые сравнимы с природными, шлифовавшимися веками. Радость девушки спонтанна и естественна, как летний дождь, и эта радость будет естественным свойством вашего тела, если вы воспользуетесь средствами по уходу этой фирмы. Если на первой странице девушка вглядывалась в нас, как бы говоря — “подумай”, то на последней — “обрадуйся”.

В рекламном буклете другого производителя косметики мы тоже можем видеть прекрасные зубы у девушки, правда радость ее похоже граничит с безрассудством, взгляд скорее вызывающ, нежели мил. Но именно такие знаки используются для демонстрации раскрепощенности и “молодежности” в рекламе средств по формированию общего имиджа — красок для волос, грима и т. д. Однако это уже отдельная и большая тема, безусловно связанная с явлением телесности и габитуса, и мы намерены подробнее исследовать ее в дальнейшем.

Мероприятия по уходу за телом, становятся воплощением фундаментальной заботы о себе. И фотографии нам доносят идею этой заботы, наслаждение от нее. Посмотрим на серию фотографий, где показаны процессы умывания. Почти на всех неизменно присутствует одна деталь — пена, *омывающая и преобразующая*. Как Афродита вышла из пены морской, так и вы родитесь заново *в новом теле* посредством чудесного воздействия волшебной пены. При этом мимика выражает даже больше, чем удовольствие, скорее она может быть проинтерпретирована как страстно желаемое, неистово чаемое и наконец-то обретенное удовлетворение, глубокое и всепоглощающее. И это дает нам возможность как бы по новому взглянуть на привычный ежедневный ритуал умывания и приведения себя в порядок, что должно способствовать превращению рутинного занятия в необходимую и любимую телесную практику, невозможную без конкретных косметических средств.

Социальное значение рекламы заключается в том, что используя визуальные образы с максимально общими коннотациями, доступными для однозначной интерпретации представителями разных культур, она выходит из плена узких языковых границ, формирует единый универсум смысловых значений. Кроме того, реклама осуществляет инновационную экспансию в область “само-

собой-разумеющегося”⁷⁷, рационально не рефлексируемого знания — формируя новые элементы индивидуальных структур “жизненного мира” — той основы, на которой, по Шюцу, зиждется все человеческое взаимодействие.

Рекламный плакат сигарет

Жители Москвы и других крупных городов могут видеть большие рекламные плакаты сигарет благодаря тому, что они выставлены в прозрачных светящихся стенках новых остановок общественного транспорта — местах довольно большого скопления горожан. Кроме того, само месторасположение остановок возле дорог и тротуаров и двухсторонняя обращенность плаката, а так же прозрачные стенки всего сооружения делают рекламу доступной для созерцания буквально со всех сторон и в любое время суток. Реклама, таким образом, обращена и к пешеходам, и к проезжающему транспорту.

Рекламный плакат привлекал всеобщее внимание и по мнению опрошенных мною людей не оставил их равнодушной, изображенное на нем запомнилось и живо обсуждалось, хотя и состояло всего из нескольких элементов.

На черном фоне, который занимал, кстати сказать, большую часть рекламного послания, был изображен слегка приоткрытый женский рот, точнее, пухлые, обильно на помаженные ярко-алым губы, между которыми горизонтально располагалась белая сигарета. Это изображение находилось посередине и чуть вверх всего плаката, а внизу располагалась пачка сигарет данной марки. Казалось бы к каким только ухищрениям не прибегают производители сигарет, чтобы привлечь внимание к своей продукции, но данный плакат выделяется в ряду привычных рекламных изображений сигарет и достигает своей цели по привлечению и удержанию на себе внимания. В чем причина такого успеха? (Здесь мы имеем в виду не коммерческий успех рекламной компании, а общественный успех визуальной рекламы). Во-первых, здесь используется лаконичная тройная цветовая гамма — черный, красный и белый. Это трехцветие нагружено большим количеством различных коннотаций и смыслов. Сочетание красного и черного считается одновременно и вызывающим и роскошным, откровенным и агрессивным, шокирующим и изысканным. Именно эта цветовая гамма была на вооружении у диктаторских режимов Гитлера и Муссолини, с националистической метафорой “крови и почвы”, а уж эти деятели придавали большое значение смысловой компоненте национальной геральдики. Именно добавление черного помогло избавиться от примелькавшейся красно-белой гаммы, эф-

фективного, но достаточно “затасканного” и тривиального сочетания, используемого в рекламе огромного числа производителей. Сочетание красного и черного бескомпромиссно, ультимативно как огонь, жизнь, внутреннее (цвет внутренних органов), родное (кровные родственники) — красное и смерть, внешнее, холодное, абсолютное ничто — черное. И белый цвет сигареты — как решение этого бескомпромиссного, вечного вопроса. А если и не решение, то по крайней мере, некоторое отношение к нему. Но какие же смыслы несет на себе само изображение сигареты во рту? Для проезжающих водителей и всех, кто знаком с правилами дорожного движения это изображение могло ассоциироваться со знаком “кирпич” — то есть запрет на движение. Метафора запрещающего движение знака превращается в “запретность” рекламируемого товара, а отсюда и “сладость” его как “запретного плода”. Итак, сигарета предстает нам как запретный плод, нечто греховное, но от этого еще более привлекательное и здесь “нацистское” трехцветие подливает масла в огонь. Начинает разыгрываться ритуальный танец покупки, как соблазнительное искушение, сулящее бесконечное блаженство. Женские губы, как “искушающие губы Евы” провоцируют нас принять запретный плод. Они искушают нас как чувственные губы женщины, но в не меньшей степени и олицетворяют собой “кормящий” рот матери, которая как птица в клюве приносит своим детям все жизненно необходимое для существования и выживания. И здесь реклама наглядно олицетворяет собой инстанцию заботящейся о наших желаниях матери.

Находясь в позиции *spectator*’[a], и как социолог, которого интересуют явления, носящие в той или иной степени общественный характер, то есть свойственный не только мне лично, я обратил внимание именно на этот плакат по той причине, что заметил, как изображение делает свою работу. Очевидно, что за лаконичностью цветов и форм, этот плакат поставлял сразу несколько *punctum*’[v], каждый по-своему “цепляющий” потенциального потребителя. Это и агрессивная цветовая гамма, и чувственный рот, и знак “проезд закрыт”. Для меня *punctum*’[om] этого рекламного изображения явились два едва заметных зуба под верхней губой — явление, казалось бы совершенно естественное — ведь во рту должны быть зубы, если бы не мое обыденное представление о “желтых зубах курильщиков”. Зубы на плакате вовсе не казались желтыми — значит девушка не курит, а может курение именно этих сигарет и не приводит к образованию желтого налета? Задавая себе эти вопросы, мысленно я возвращался к элементам этого изображения, и оно выполняло свою работу по отношению ко мне. Для визуальных образов рекламы самым большим достижением явля-

ется бесконечная отсылка к коннотирующим смыслам — прозрачным для большинства людей. Чтобы реклама запомнилась, нужно, чтобы бесконечное множество коннотативных значений визуальных элементов рекламы, вступали в захватывающий, парадоксальный, запретный, пошлый, смешной, провокационный — вообще, не обыденный дискурс. В противном случае, где гарантия, что люди вообще обратят на это внимание?

Фон для рекламной заставки на телевидении

Миллионы телезрителей в нашей стране несколько месяцев подряд имели возможность наблюдать заставку рекламного блока на ОРТ, а именно зевающую обезьяну, сваливающуюся с ветки голубей, жирафа, девушку, задувающую свечку и т. д. Все это показывалось на каком то непонятном, постоянно меняющемся фоне, неопределенного светло-коричневого цвета. Казалось бы, все довольно прозаично: нам показывают смешных животных, чтобы мы расслабились и получили удовольствие от интересной игровой рекламы. Однако, мне думается, что в этой рекламной заставке, эксплуатируемой изо дня в день на протяжении полугода, имеется гораздо более важные компоненты, эффективно работающие и выполняющие важные функции. И дело здесь не в животных или эффектных девушках самих по себе. Это скорее алиби для богато развертывающейся символики фона. Именно в тот момент, когда зритель умиротворенно и весело созерцает основное изображение — смешную обезьянку или птиц, его сознание полностью обращено на объект, а потому совершенно беззащитно перед экспансией других знаков, как бы второстепенных и обрывочных, мимолетных, но которые все-таки неосознанно улавливаются, чтобы тотчас слиться с богатой образностью индивидуального бессознательного. Фон, на котором разворачивается основное событие подвижен, на нем то возникают, то исчезают причудливые формы. Именно в этих текучих и подвижных формах, постоянно сменяющих друг друга а потому трудно уловимых для непосредственного интерпретирующего восприятия и разворачивается символизм запретных влечений и либидозной чувственности, семантически связанных с образами мужского и женского, материнского, фаллического и вагинального. За доли секунды причудливо меняющиеся изображения предстают перед нами как фрагменты первичного материнского тела. Это как бы обрывочные воспоминания об акте рождения, где человек впервые в жизни столкнулся с видимым миром, ведь в утробе он не мог ничего видеть. Вот лицо — первичная его матрица, состоящая из трех темных дыр — рта и глаз, совсем как на детских рисунках, в той же мере происходит и с другими частя-

ми человеческого тела, несущими мощную либидозную нагрузку, ассоциирующиеся в обыденном сознании, как “запретные”, непристойные, табуизированные для общественной демонстрации, но от этого не менее желанные. Ведь основным побудительным мотивом для просмотра всегда служит желание увидеть нечто, чего не увидишь или увидишь не часто в повседневной жизни, чего еще не показывали. При этом, по замыслу разработчиков (*operator*’[ов] — в терминологии Р. Барта), должно возникнуть и сформироваться ощущение, что хотя реклама это и банально, но в ней есть нечто, чего не показывают в других программах. Так как зритель не может сфокусироваться на каждом из предъявляемых изображений⁷⁸ ввиду того, что они довольно быстро сменяют друг друга, он все же способен уловить нечто, что могло бы напомнить ему, например, некоторые фрагменты эротических образов, и тогда его воображение начинает уже само достраивать недостающие элементы так, как этого ему хочется.

Замысел *operator*’[а] этой рекламной заставки можно реконструировать следующим образом. На первом плане — изображения персонажей с сильной отвлекающей функцией, при почти полном отсутствии *punctum*’[ов] (вряд ли кто-либо, кроме орнитологов станет размышлять над необычностью оперения попугая, — другое дело, если бы попугай нес антропоморфные коннотации — но это уже из области философии природы человеческого смеха, который невозможен вне социума), а на фоне — едва различимые, как бы размытые, постоянно меняющиеся и перетекающие из одной в другую визуальные формы, в том числе, и табуизированных для общественной демонстраций элементов человеческого (прежде всего женского) тела — целая вереница потенциальных *punctum*’[ов], которые должны проникать прямо в бессознательное зрителей и там совершать свою работу, увязывая аудиовизуальные ряды последующей рекламы или телепрограммы, и даже сам факт телепросмотра, с глубоко укорененными в бессознательном ощущениями материнской заботы, посвященности в тайны жизни, ее первопричины. День за днем культивируется уверенность, что реклама угадывает желания, осуществляет реальную заботу, говорит с нами на языке предельной откровенности и подлинности, гарантом которой служит реальная порождающая субстанция — “тело матери”.

Заключение

Для современного человека, воспитанного на ценностях и идеалах новоевропейской культуры, где главенствует разум над чувством, а условия выживания в обществах современного типа навязывают только одну стратегию — холодную калькуляцию целей и

средств, получение достоверной информации — насущная необходимость. Однако, доверяя технически точным средствам передачи видимых свойств и явлений окружающего мира — фото и телекамерам, зритель забывает, что операторы, режиссеры и редакторы способны из одних и тех же “визуальных слов” слепить совершенно различающиеся по смыслу визуальные сообщения. Мир вступил в эру господства “визуального синтаксиса”, где отдельно взятое “визуальное слово” (теле и кинообраз, фотоизображение) всегда правдиво — ибо механически зафиксировано неодушевленным прибором — но уже сочетание образов способно сильно трансформировать восприятие смысловых элементов изображения. Манипулятивный и убеждающий потенциал визуальных сообщений давно вдохновляет производителей кинематографа и рекламы, использующих грамматику нового визуального языка для конструирования и построения визуальных повествований с высокой силой воздействия. Обладая большой потребностью созерцать, человек добровольно подпадает под власть желанных видеообразов, становясь объектом сильнейшего манипулирования. Связав воедино визуальное производство в СМИ и проблему ограничения человеческой свободы в современном мире мы считаем целесообразным рассматривать этот проблемный узел, находясь в поле политической социологии. Ведь знание основ социального функционирования визуальных знаков современной культуры и их влияния на общественные процессы способно доставить мыслящему человеку большую степень свободы для активной, осмысленной жизни, вырвать его из ситуации инфантильной зависимости по отношению к средствам информационного воздействия.

¹ См.: <http://www.svoboda.org>

² См.: *Гайденко П.П., Давыдов Ю.Н.* История и рациональность: Социология М. Вебера и веберовский ренессанс. — М.: Политиздат, 1991, с.35.

³ См.: Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология./ Пер. с англ., нем., фр. Сост. И общ. Ред. А.Н. Красникова.-М.: Канон+, 1998,— (История философии в памятниках) с.397 Перевод выполнен А.Б. Гофманом по изданию: Durkheim E. *Les formes elementaires de la vie religieuse. Le sisteme totemique en Australie.* 4-eme ed. Paris, 1960.

⁴ См.: Chaplin E. *Sociology and Visual Representation*, London and New York: Routledge, 1994.

⁵ См.: В терминологии Пьера Бурдьё это называется борьбой за легитимное символическое доминирование.

⁶ См.: Gemeinschaft переводится как общность, община с приоритетом эмоционально-интимных отношений, освященных традицией и религией, а gesellschaft как общество в котором господствует рефлексивное начало, приводящее к увеличению дистанцированности индивидов, нарастание

- эмоциональной холодности и отчужденности. См.: История теоретической социологии. В 4-х т. Т.3. / Ответ. ред. и составитель Ю.Н. Давыдов. — М.: Канон, 1997.
- ⁷ См.: Поппер К. Логика и рост научного знания: избранные работы. / Пер. с англ. Под общ. ред. д. ф. н. В.Н. Садовского. М.: Прогресс, 1983.
- ⁸ См.: Гоббс Т. Сочинения в 2 т. Т.2/ Пер. с лат. и англ.; Сост., ред. изд., авт. примеч. В.В. Соколов. — М.: Мысль, 1991, с.497
- ⁹ Там же, с. 496.
- ¹⁰ См.: Гоббс Т. Сочинения в 2 т. Т.1/ Пер. с лат. и англ.; Сост., ред. изд., авт. вступ. ст. и примеч. В.В. Соколов. — М.: Мысль, 1989.
- ¹¹ Здесь напрашивается некоторая параллель к категориям “ вещи мыслимой “ и “ вещи протяженной “ у Р. Декарта.
- ¹² На наш взгляд примечателен подход к анализу музыкального произведения Л.А. Мозеля, который в своей книге (Вопросы анализа музыки. М.: Советский композитор, 1978) пишет, что: “отдельные музыкальные средства...(те или иные мелодические рисунки, ритмы, ладовые обороты, гармонии и т.д.) не имеют раз и навсегда заданных фиксированных выразительно-смысловых значений: одно и тоже средство может применяться в неодинаковых по характеру произведениях, содействовать весьма различным, даже противоположным выразительным эффектам, однако каждое средство обладает своим кругом выразительных возможностей, [которые суть] сложившиеся в ходе музыкально исторического процесса *способность этого средства вызывать определенные представления и ассоциации.* Иначе говоря, выразительные возможности возникают на основе тех или иных объективных свойств и средств и закрепляются традицией применения этих средств.” [С.29]
- ¹³ См.: Психология ощущений и восприятия. / Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер и др. — 2. изд., испр. и доп. — М.: ЧеРо, 1999.
- ¹⁴ Там же, с. 15.
- ¹⁵ Там же, с. С.67-76
- ¹⁶ Там же, с. 74
- ¹⁷ См.: Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989, с.72
- ¹⁸ Там же, с. 79
- ¹⁹ Там же, с. 137
- ²⁰ Под *риторикой* здесь следует понимать совокупность фиксированных, регламентированных, повторяющихся фигур, в которые составляются те или иные формы мифического означающего. С помощью анализа риторики буржуазных мифов, Барт исследует воображаемый мир современной буржуазии. Для нас этот анализ важен еще и потому, что, риторические фигуры могут быть выражены и в визуальной форме, а это поможет нам в деле анализа изображений в СМИ.
- ²¹ См.: Барт Р. Camera lucida: комментарий к фотографии. /Пер. с фр., послесловие и комментарии М. Рыклина. — М.: Ad Marginem, 1997.
- ²² Там же, с. 36
- ²³ Там же, с. 37
- ²⁴ Там же, с. 47
- ²⁵ Возможно, это связано с “работой траура” — Барт писал эту работу, скорбя о недавней смерти матери.
- ²⁶ По мнению М. Рыклина, в “Camera Lucida” аффективный язык впервые

- доминирует над критическим. См. *там же*, с. 189.
- ²⁷ См.: Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию – ТОО ТК Петрополис, 1998.
- ²⁸ См.: Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии / Пер. с фр., послесловие и комментарии А.Б. Гофмана. — М.: Издательская фирма “Восточная литература” РАН, 1996. (этнографическая библиотека).
- ²⁹ *Там же*, с. 135
- ³⁰ См.: Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. / Пер. с англ. В.В. Симонова — С.Петербург: Гуманитарное агентство Академический Проект, 1999.
- ³¹ *Там же*, с. 157
- ³² Гипербола, литота, метафора (служит для того, чтобы связь между означаемым и означающим не была тривиальной, нужно заставить усомниться в отождествлении референта), причастность по смежности, китч, двойная метонимия, антономасия.
- ³³ См.: Зиммель Г. Из “Экскурса о социологии чувств” /Пер с нем. К.А. Левинсона.//Новое литературное обозрение, №43, 2000 — С.5-13
- ³⁴ *Там же*, с. 6
- ³⁵ *Там же*, с. 7
- ³⁶ *Там же*, с. 11
- ³⁷ Здесь, правда, нас поджидает серьезная проблема, обсуждать которую мы не имеем возможности, а именно понимание общества как вещи протяженной (Р. Декарт) и мыслительной. Внятные концептуализации этой проблемы в связи с понятием социального порядка и “общей воли” можно найти уже у Ж.Ж. Руссо. См. об этом статью А.Ф. Филиппова в [50]
- ³⁸ См.: Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. Метод социологии. / Пер. с фр. и послесловие А.Б. Гофмана.- М.: Наука, 1990. — (Социологическое наследие), с.402.
- ³⁹ *Там же*, с. 404-405
- ⁴⁰ *Там же*, с. 399
- ⁴¹ *Там же*, с. 401
- ⁴² См.: Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология. / Пер. с англ., нем., фр. Сост. И общ. Ред. А.Н. Красникова.-М.: Канон+, 1998, — 432 с. — (История философии в памятниках), с.136
- ⁴³ *Там же*, с. 193
- ⁴⁴ *Там же*, с. 185
- ⁴⁵ *Там же*, с. 188
- ⁴⁶ См.: Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии / Пер. с фр., послесловие и комментарии А.Б. Гофмана. — М.: Издательская фирма “Восточная литература” РАН, 1996. (этнографическая библиотека), с.6-74.
- ⁴⁷ *Там же*, с. 11
- ⁴⁸ *Там же*, с. 67
- ⁴⁹ *Там же*, с. 71
- ⁵⁰ См.: Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология. / Пер. с англ., нем., фр. Сост. И общ. Ред. А.Н. Красникова.-М.: Канон+, 1998, — 432 с. — (История философии в памятниках), с.190.
- ⁵¹ *Там же*, с. 197

⁵² Там же, с. 191

⁵³ См.: Durkheim E. The Elementary Formes of Religios Life/ Translated and with an introduction by Karen E. Fields. N.Y.: Tht Free Press, 1995.

⁵⁴ Ibidem, p.116

⁵⁵ Ibidem, p.118

⁵⁶ Ibidem, p.118

⁵⁷ См.: Гоббс Т. Сочинения в 2 т. Т.2/ Пер. с лат. и англ.; Сост., ред. изд., авт. примеч. В.В. Соколов. — М.: Мысль, 1991, с.494

⁵⁸ См.: Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология./ Пер. с англ., нем., фр. Сост. И общ. Ред. А.Н. Красникова.-М.: Канон+, 1998, — 432 с. — (История философии в памятниках), с. 406

⁵⁹ А не противопоставляется как эпистемическая и культурная альтернатива рациональным вербализациям.

⁶⁰ См.: Вебер М. Избранные произведения. /Под ред. Ю.Н. Давыдова. М.: Прогресс, 1990, С.602

⁶¹ Там же, с. 495

⁶² Там же, с. 497

⁶³ Там же, с. 602

⁶⁴ Там же, с. 603

⁶⁵ Там же, с. 625

⁶⁶ Там же, с. 611

⁶⁷ Там же, с. 628

⁶⁸ См.: Серто,- Мишель де. Искаженный голос: речь бесноватой. /Пер с фр. Б. Дубина..//Новое литературное обозрение, №28, 1997 — С.10-21, а так же Хозяйство письма /Пер с фр. Б. Дубина..//Новое литературное обозрение, №28, 1997 — С. 21-46

⁶⁹ Вся дописьменная культура наполнена визуальными образами и “чтение” природы, погоды, людей, растений, животных, звезд было нормой существования. Совсем иное дело — эпоха модерна, ограничившая “образование” человека “образами” линейного письма. Во (всяком случае, визуальные образы не более очевидны, чем письменные, и требуют особых техник чтения.

⁷⁰ См.: McLuhan M. Understanding Media: the Extension of Man. Cambridge: MITpress, 1964.

⁷¹ В том числе визуального, как впрочем и любой сенсорной модальности.

⁷² Например, Дюркгеймовских “социальных фактов”.

⁷³ См.: Изер Вольфганг. Вымыслообразующие акты/Пер с англ. Г. Дашевско-го..//Новое литературное обозрение, №27, 1997 — С. 23-40

⁷⁴ См. Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии / Пер. с фр., послесловие и комментарии А.Б. Гофмана. — М.: Издательская фирма “Восточная литература” РАН, 1996. (этнографическая библиотека).

⁷⁵ См. [79-83]

⁷⁶ Женщины-покупатели, на мой взгляд, просто принимают данное положение вещей как само собой разумеющееся.

⁷⁷ “Take it for granted” — в терминологии Альфреда Шюца. См.: Schutz, — Alfred. Collected Papers. The Problem of Social Reality [Ed. M. Natanson] Dordrecht/Boston/London: Kluver Academic Publishers, 1962 — [first ed.], vol. 1.

⁷⁸ А значит оно (изображение) избегает критической интерпретации.

Глава III

ТЕЛЕВИДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

ШАПИНСКАЯ Е.Н.

Говоря о современной массовой культуре, мы часто олицетворяем ее с медиакультурой, и ни у кого не вызывает сомнения тот факт, что масс медиа оказывают формирующее влияние на облик современного человека, на культуру повседневности, на моды и жизненные стили. Ведущее место среди форм масс медиа совершенно очевидно принадлежит телевидению: “телевидение и есть форма популярной культуры конца XX века. Оно, несомненно, является самой популярной формой проведения свободного времени во всем мире”.¹ Телевидение явилось важнейшим фактором в формировании нового социокультурного пространства, характерного для постиндустриального (или информационного) общества. “Впервые в истории, — пишет известнейший теоретик постиндустриального общества Д.Белл, — телевидение создало то, что греки некогда называли ойкуменой, — единое сообщество, или то, что М.Маклюэн назвал “глобальной деревней”.² Проблема влияния масс медиа на процесс формирования жизненного мира современного человека, начиная с самого раннего возраста, ставится как во многих современных теоретических исследованиях, так и в различных дискуссиях, материалах прессы, в самих СМИ. Критические мнения о роли масс медиа в современной культуре можно часто услышать как в западном, так и в отечественном научном и социальном дискурсе. Уже возникли и утвердились различные направления исследования телевидения и масс медиа в целом, выработавшие различные методологические подходы и концептуальный аппарат.³ В различных исследовательских традициях используется различная терминология по отношению к области медиакультуры: масс медиа, массовые коммуникации, СМИ, СМК, “публичные коммуникации” (“public communications”). Само слово “медиум” означает определенный инструмент преобразования опыта в знание, а его форма множественного числа “медиа” обозначает знаки, которые придают смысл событиям повседневной жизни, причем подразумевается существование многочисленных знаковых систем. Термин “медиум” является достаточно обобщенным, это любой инструмент коммуникации, который передает, или

“медирует” значение. Телефон, радио, фильм, телевидение — все они являются “медиа”, наряду с печатью и человеческим голосом, живописью и скульптурой. В то же время сам процесс медиации осуществляется в каждом случае по-разному, в зависимости от степени “чистоты” медиума. Так, телефон представляет собой “чистую” форму медиации, в то время как газеты и электронные медиа теснейшим образом связаны со средой своего существования и, в свою очередь формируют свой собственный самореференциальный универсум. Уже в конце XIX века газета становится социальным институтом, а электронные медиа с самого начала неразрывно связаны с контекстом массовой культуры и потребительского общества. В исследованиях по теории медиа подчеркивается связь новых коммуникационных технологий с изменяющимся характером общества, начало которой уходит корнями еще в середину XIX века, в эпоху создания железных дорог и пароходов.⁴ Однако массовые коммуникации не следует смешивать с технологиями, делающими их возможными — специфика массовых коммуникаций состоит в “дистинктивных условиях операции, в которые включаются природа аудитории, опыта коммуникации и коммуникатора”.⁵ В “чистом” виде существование технологий в столь сложной современной культурной ситуации, где социальные и культурные аспекты переплетены, а технологические феномены отягощены культурными смыслами, вряд ли возможно. Это отменно столь видными исследователями современной культуры как Р. Барт и Ж. Бодрийяр, которые в своих ранних работах допускают существование “уровня технической функциональности, не зараженной вторичными, социально-психологическими факторами и функциями”, но в позднейших работах относятся к этому как “вредной иллюзии” и “мифу золотого века”.⁶ Разведены области технологии и культуры и в работах столь непохожих исследователей как Р. Вильямс, одна из наиболее известных работ которого в самом названии прямо отражает двойственность телевидения как технологии и культурной формы,⁷ и Д. Белл, выделяющих технико-экономическую и культурную сферу как различные области общества.⁸

На практике существует несомненная сложность в практическом разделении двух важнейших аспектов средств массовой коммуникации, технологического и социокультурного. Особенно остро встает этот вопрос в последние годы в связи с небывалым ростом телекоммуникационных технологий, который крайне затрудняет прогнозирование как в этой конкретной сфере, так и в социокультурной динамике в целом. 90-е годы знаменуют новый этап, как в мировых, так и в отечественных массовых коммуникациях, причем в рамках этого периода процессы, происходящие в отече-

ственных масс медиа практически совпадают с подобными процессами в европейских. Основной чертой ситуации в мировом медиапространстве 90-х годов является, по мнению многих исследователей, его непредсказуемость, неслыханная скорость технологических инноваций, которые, хотя и не позволяют нам выстраивать какие-либо определенные прогнозы относительно того, каким будет процесс потребления продукции медиа в XXI веке с точки зрения числа изданий и телеканалов, способа дистанционного управления, распространенности новых технологий, мультимедиа, интерактивности и т.д., поскольку все эти процессы находятся сейчас в становлении, однако не оставляют сомнения в культурной значимости приобщения к новым информационным технологиям. “Старые оппозиции, такие как Север-Юг, Богатые-Бедные уступают место важнейшему разделу между 40 процентами, имеющими доступ к мультимедиа, и 60 процентами, которые его не имеют и живут на границе информационного общества, как беженцы из предыдущего века”.⁹ В конце XX века несомненный приоритет среди средств массовой коммуникации смещается в сторону новых форм электронных медиа. Основными чертами этой новой телеэпохи, отметившей конец XX столетия, являются распространение спутникового и кабельного телевидения и связанный с этим рост числа каналов, дающий неограниченный выбор зрителю, который привел к ситуации, в которой на место более или менее целостного, единого просмотра той или иной передачи приходит “зэппинг”, постоянное переключение каналов, что создает ситуацию одновременного просмотра большого количества передач. Это во многом напоминает характерное для постмодернистской культурной ситуации состояние зрителя — культурного потребителя, который уже не в состоянии воспринять какой-либо временной или смысловой континуум как цельное впечатление, но одновременно включает в свое поле восприятия ряд фрагментов и впечатлений, которые и создают специфику фрагментированного коллажа постсовременного культурного опыта. Интересно, что и использование видео, которое в эти годы прочно входит в повседневную жизнь, также связано с этим процессом фрагментации — оно используется, чтобы прокрутить не занимающие зрителя фрагменты, останавливаясь на том, что важно для понимания сюжета или на деталях, представляющих специфический индивидуальный интерес. В результате записанные на видео телематериалы “прочитываются” как своеобразный дайджест.

Распространение кабельных и спутниковых каналов стало еще одним шагом к освобождению зрителя от “тирании” разработчиков программ, хотя эта свобода должна быть куплена в прямом смысле, и процент людей, использующих платные телеканалы еще сравни-

тельно невелик. В то же время сам бурный количественный рост каналов полностью меняет облик не только телевидения, но современной культуры в целом, который одновременно восхищает и тревожит как исследователей, так и людей, которым приходится приспосабливаться к новым технологиям. “В конце XX века в Европе и в США рождающимся символом нового будущего стала электронная супермагистраль в образе 500 каналов (или единого канала с возможностью доступа к универсуму информации), неограниченной интерактивности и повышенной возможностью потребительского выбора и явного контроля. Этот образ полон обещания, свободы и выбора”.¹⁰ Далеко не все относятся к этому технологическому взрыву столь оптимистично, и прогнозы в этой области весьма противоречивы.

Существует мнение, что трансформация области телекоммуникаций в 90-е годы значительнее, чем перемены, происходившие на протяжении всей предыдущей истории телевидения.¹¹ Высказанное по отношению к британскому телевидению, это мнение еще более применимо к современному отечественному телевидению, которое в конце 90-х резко отличается как от советского, так и от перестроечного. Несомненно, этот разрыв объясняется изменениями в более широком социокультурном и экономическом контексте постсоветской России с ее бурной динамикой социальноэкономических процессов, многочисленными кризисами в области культуры и дестабилизацией государственных структур. Все это создает необходимость соотносить исследование достаточно автономной и самореферентной области масс медиа с анализом более широкого круга социокультурных проблем, сочетать микро и макро подходы в исследовании различных аспектов массовых коммуникаций.

“Непредсказуемость” будущего отражена в хорошо известной формулировке А. Тоффлера — “шок будущего”, разработанной им в трилогии, последняя часть которой — “Смена власти” — посвящена разработке понятия контроля над грядущими изменениями.¹² Именно изменение, быстрое и драматичное, идущее в непредсказуемых направлениях, становится основной чертой жизни человечества “на краю XXI века”, влияет как на общество в целом, так и на индивидуальные судьбы. Тоффлер считает, что механизмом, контролирующим изменения, является власть, основанная на трех важнейших источниках социального контроля: насилии, богатстве и знании. Все эти три аспекта осуществления регуляторных социальных механизмов присутствуют в массовых коммуникациях, более или менее эксплицитно. Соответственно, любое прогнозирование или попытка регуляции будущего теснейшим образом связана с тем, что происходит в области масс медиа, как с технологической, так и с социокультурной точки зрения.

Несмотря на динамизм, присущий всей области медиа, а телевидению в особенности, некоторые базовые теоретические положения, разработанные как в рамках собственно *media studies*, ставшими уже общепринятой академической дисциплиной на Западе¹³, так и в области философии и социологии культуры, не теряют своей актуальности. В данной статье мы рассмотрим три важных направления в исследовании телевидения как культурной формы — концепцию Р. Вильямса, семиотическое направление в изучении текстов телевидения и постмодернистский подход к теле- и видеокультуре.

Теория телевидения Р.Вильямса

Книга Р.Вильямса “Телевидение. Технология и культурная форма”, вышедшая в свет в 1974 году, завоевала статус классики в области исследований масс медиа, а ссылки на нее содержатся почти в каждой современной работе по телевидению. Когда “Телевидение” впервые появилось в печати, на ее обложке было написано, что она открывает новые возможности по созданию альтернативного телевидения. Своей известностью эта работа обязана прежде всего анализу риторики телевидения как потока, то есть подвижного изменчивого способа трансмиссии несвязанных текстов (объявлений, рекламы, трейлеров), связанных в общий способ восприятия который мы называем телевизионным опытом. “Произошел значительный сдвиг от понятия последовательности как программирования к понятию последовательности как потока. Тем не менее, это трудно заметить, поскольку старое понятие программирования — темпоральной последовательности, в которой действуют пропорция и равновесие, — все еще активно и в какой-то мере реально. Но сейчас ясно ..., что то, что нам предлагают — это уже не программа, состоящая из дискретных единиц, с определенными вставками, но спланированный поток, в котором подлинная серия — это не опубликованная последовательность рубрик программы, но последовательность, трансформированная включением другой последовательности, которые вместе и составляют реальный поток современного вещания.”¹⁴

Так, если зритель смотрит фильм это предполагает существование внутри него “потока” рекламных роликов, а также включение трейлеров, причем, если в отечественном телевидении распространен визуальный сигнал для разделения сегментов, то в американском телевидении эти сегменты чередуются без какого-либо знака-раздела. В результате становится затруднительным отделить основной текст от включений. Включения носят планируемый характер, с целью “вовлечь” зрителя в дальнейший процесс воспри-

ятия. Поток всегда присутствует на телевидении, и включение в него достигается простым нажатием кнопки. Разбивка потока на сегменты, необходимая как для производителя, так и для рекламодателя и зрителя становится все более сложной с распространением новых технологий, таких как дистанционное управление, “зэппинг”, мультитекран.

Для исследования телевизионного опыта как потока применяется анализ текстов телевидения и телевизионных программ на трех уровнях детализации. На первом уровне за основу берется печатный вариант программы телевидения с перечислением отдельных сегментов программы. Здесь можно выяснить общие тенденции различных телеканалов, их ориентированность на зрительскую группу, распределение по жанрам и соотнесение различных типов передач. На втором уровне анализа рассматривается материал внутри рубрик и названий, опубликованных в программе передач и между ними. Здесь мы выходим за пределы абстрактных названий и категорий. Этот уровень анализа особенно важен для характеристики телевизионного опыта, поскольку он показывает процесс объединения разнородных моментов в поток. К примеру, если мы проводим анализ новостной программы, в него включаются реплики ведущих, документальные фрагменты относящиеся к теме передачи, рекламный ролик, прогноз погоды, спортивный фрагмент, мультипликационный фрагмент и т.д. Хотя в эту последовательность включается много важных вопросов, они не связаны между собой. В то же время разрозненные на первый взгляд рекламные образы, тексты направляются вполне определенным набором культурных отношений, организующая роль в которых принадлежит скорости и разнообразию., в которых воплощены основные ценности современной культуры. Третий уровень анализа предполагает детальный уровень рассмотрения слов и имиджей внутри общего потока движения.

Понятие потока настолько важно и значимо, что оно затмевает другие важные положения этой работы. На самом деле анализ потока занимает в книге всего одну главу и идет рядом с более значимой критикой взаимодействия между его технологическими изобретениями, его инновациями как института медиа и его текстуальной формой и его связью с социальными отношениями в современной западной культуре.

В 40-х гг. Вильямс занимался политикой культурных форм, и не только того, что он называл культурой меньшинства — в области литературы, драмы и т.д., но также популярной культурой в таких формах как журнализм, фильм и вещание. Начиная с его публикации книги “Культура и общество” (1958)¹⁵ до его смерти в 1988 г. он разработал ряд вопросов о современных коммуника-

ционных медиа. Среди них — их отношение с социальными структурами и социальными изменениями, их эволюция как институциональной практики, их деградация культурными элитами, в особенности интеллектуалами, их риторические формы и типы текстуальности, их влеченность в текстуру повседневной жизни, и, самое главное для Вильямса, их потенциал для создания лучшего мира.

Книга “Телевидение. Технология и культурная форма” вначале была задумана как предметное исследование, которое должно было рассмотреть различные формы этого медиума в надежде поощрить критическую демистификацию и открыть возможности обогатить способы, которыми мы можем использовать телевидение и другие новые технологии. Книга была своего рода проектом для социального изменения, для создания демократии участия, в которой у людей было больше шансов общаться через электронные медиа. Идея того, что позитивное социальное изменение можно было найти через технологии современной коммуникации была центральной для Вильямса. Уже в книге “Культура и общество” он прослеживает историю значений и использования идеи культуры, и в этом контексте он также исследует значения и использования термина “массовая коммуникация”. Масса, утверждает он, — это эквивалент XX века для слова “толпа” (mob). Как таковой он всегда несет антидемократическую культурную направленность против широко распространяемых медиа — фильмов, радио, газет и т.д. и той публики, которую они привлекают. Вильямс находит, что этот термин особенно ироничен, поскольку те люди, которые его используют обычно делают это во имя защиты того, что они воспринимают как ценности просвещенной демократии, против, так называемых вульгарных ценностей массовой культуры. По мнению исследователя, “идея массы — это видение людей как толпы, а идея массовой коммуникации — это комментарий ее функционирования. Именно в этом состоит угроза демократии, а не в существовании многочисленных мощных средств медиа трансляции.”¹⁶ В противоположность термину “масса” Вильямс хотел найти лучший способ описания медиа коммуникации, способ, который бы раскрыл их демократический потенциал. С этой точки зрения, полагал он, в “разбросанных”, отчужденных условиях современной жизни возможность найти набор общих интересов или того, что он называл общей культурой, лежит в терминах коммуникации, в принятии другого отношения к вещанию, того, которое сделает возможным действительную разнородность его источников, так, чтобы все источники имели доступ к общим каналам.

Ко времени написания “Телевидения” Вильямс уже не говорил об общей культуре, общем интересе, но о множественных со-

обществах (communities), множественных интересах. Он говорил, критикуя термин “масса”, что равный доступ к продукции медиа даст возможность существования более демократической культуры, в которой у людей будут возможности обсуждать различные вопросы, формулировать идеи и творчески предвосхищать их жизнь. Отходя от “деградирующей” терминологии и ограниченного воображения модели массовой коммуникации он открыл пространство мысли о взаимоотношении медиа с альтернативным будущим. По словам Т. Иглтона, это была “политика надежды”.¹⁷ Но это не был утопизм, надежды ученого вращались вокруг убеждения, что культурные формы были исторически реальными практиками, способами, которыми люди осуществляют свои жизни. И так же, как все исторические практики, современные формы коммуникации были подвержены изменению.

Идея того, что коммуникация была частью материального, проживаемого опыта была сформулирована Вильямсом в Предисловии к книге “Коммуникации” в 1966 г.: “Мы привыкли описывать всю нашу общую жизнь в политических и экономических терминах. Акцент на коммуникацию показывает, с точки зрения опыта, что люди и общество не ограничены взаимоотношениями власти, собственности и производства, их отношения в описании, изучении, убеждении и обмене также являются фундаментальными”.¹⁸ Вильямс проводит различие этого понятия с широко распространенным понятием “коммуникации” как эпифеномена, то есть феномена, который появляется как следствие, результат более реального события в экономической или политической области. В “Коммуникациях” он называет это моделью пропаганды, которая рассматривает современные медиа как идеологические инструменты политиков и промышленников, как вторичные, вспомогательные средства по отношению к более фундаментальным средствам социальной доминации. Позже, в 70-х гг., когда Уильямс непосредственно участвовал в дебатах о марксизме и культуре, происходящих в среде Новых левых, он поставил эту проблему с точки зрения “культурного материализма”. В “Марксизме и литературе” (1977)¹⁹ он возражал против ортодоксального марксистского взгляда на культуру как на побочный продукт “реальных” экономических и политических отношений. Центральной для концепции Вильямса, связанной с его интересом в современных средствах коммуникации, является идея культуры как материальной силы. Текст (будь это роман, телевизионная программа или комикс) является не простым отражением реальности и даже не медиацией между реальностью и нашим восприятием ее. Вместо этого, уже в “Коммуникациях” Вильямс утверждает, что формы ком-

муникации “сами по себе являются важным способом, при помощи которого реальность постоянно формируется и изменяется”.²⁰ Ко времени написания “Марксизма и литературы” он развивает этот тезис в русле структуралистской мысли. Это вполне согласуется с рассмотрением текстов как вносящих вклад в конструкцию социальной реальности. Если реальность и высказывания о реальности, материальный социальный процесс и язык рассматриваются как категориально дистинктивные, то такие понятия как рефлексия и медиация неизбежны. Проблема будет другой, если мы рассматриваем язык и сигнификацию как неотъемлемый процесс материального и социального процесса. Эта формулировка очень сходна с современными попытками социальных и культурных историков рассматривать тексты как нечто вносящее вклад в конструкцию социальной реальности, как часть материальных сил, которые помогают продуцировать и репродуцировать наш мир. Определение литературного как категории социального производства в настоящее время широко распространено среди сторонников Вильямса, принадлежащих к направлению нового историзма. Для Вильямса материальность языка была мостиком к размышлению о социальном изменении, поскольку он верил, что коммуникация не просто определяется другими более фундаментальными политическими и экономическими силами, но является частью более общего исторического и социального процесса. Он утверждал также, что медиа могут быть использованы для воплощения позитивных социальных изменений. Все зависит от того, как мы представляем себе использование технологий и каким образом наши институты дают форму для социального воображения. На фундаментальном уровне культурные формы и функции медиа коммуникации определяются решениями определенных социальных групп, находящихся в определенных социальных и исторических обстоятельствах. Момент любой новой технологии — это момент выбора. Вильямс развивал этот взгляд в противоположность теориям технологического детерминизма. Как он утверждает в книге “Телевидение”, технологический детерминизм не является устойчивым понятием, поскольку он подменяет реальные социальные, политические и экономические интенции, или же случайную автономность изобретения, или же абстрактную человеческую сущность. Вильямс рассматривает различные детерминистские модели, через которые люди представляют отношение технологии к обществу, причем особое место уделяется критике концепции М. Маклюэна, чья теория технологического детерминизма была очень популярна в 60-е годы. Вильямс дискутирует с тем, что он называет а-историческим, формалистским подходом Мак-

люэна к медиа как манифестации психических, а не социальных процессов. Больше всего беспокоило Вильямса известное высказывание Маклюэна “Медиа и есть сообщение”, которое легитимизировало существующее медиа утверждая, что различные социальные модели (“глобальная деревня”, “ретрибализация”) были проекциями внутренних формальных свойств медиа, а не воздействиями властной динамики и социальных взаимоотношений и институциональных практик. “Если воздействие медиума одинаково, вне зависимости от того, кто контролирует или использует его, и какой явный контроль он может попытаться включить в него, тогда мы можем забыть об обычном политическом и культурном аргументе и дать технологии двигаться самой по себе, управлять самой собой, — утверждает Вильямс. — Вряд ли удивительно, что этот вывод приветствуется представителями медиа существующих институтов. Он дает блеск авангардным теориям, наиболее грубым версиям их существующих интересов и практик.”²¹

Для Вильямса “маклюдизм”, должно быть, представлял наиболее худшее возможное направление исследований коммуникаций. Он продолжает критику теории Маклюэна даже в начале 80-х, когда маклюдизм уже прошел свой пик, в работе “Год 2000”²². Но маклюдизм, и Вильямс создавал это, был всего лишь одним вариантом технологического детерминизма. Существовали и другие, и они приводили его в отчаяние. В то время как маклюэновский вариант технологического детерминизма прославлял воздействие глобальной деревни, другие авторы использовали ту же аргументацию, чтобы утверждать, что современные медиа коммуникации приведут к падению западной цивилизации. Корни культурного пессимизма глубоки, — утверждает Вильямс. Эти корни связаны со страхами по поводу изменений, причиненных технологией, и воздействиями новых технологий на традиционные формы культуры и коммуникации. Анализируя реакцию паники на новую технологию он пишет, что вначале существует просто предсказания, основанные на предрассудках относительно новых технологий, и все же существуют фазы стабилизации, в которых ранее инновативные технологии уже абсорбированы, и только вновь возникающие формы представляют собой угрозу. В то же время неясно, сами ли по себе они столь пугающи. Существуют люди, которые содрогаются при упоминании о кабельном телевидении. Конечно, дело не в самой кабеле, а в той низкопробной продукции, которая через него транслируется. “Формула”, на которой основан этот тип неприятия новых технологий, — это контраст между культурой меньшинства, или высокой культурой, и массовыми коммуникациями, которые были созданы и развиты

на каждой стадии новых культурных технологий. В любом отдельном случае, в любой фазе они связаны с возражением на какую-то существующую новую технологию. По мнению Вильямса, дело не в том, что люди оказывают сопротивление новым технологиям на основе этих самых технологий. На самом деле, это сопротивление касается угрозы, которая заключается в новых формах коммуникации по отношению к ранее существующим формам культурного авторитета. Исследователь приписывает эту позицию культурного пессимизма интеллектуалам. Самое худшее в этой логике — это то, что она отрезает возможность придумать альтернативу какого-либо рода, поскольку изменения в культурных вкусах через новые технологии угрожают самим культурным институтам, через которые интеллектуалы и другие арбитры культуры меньшинства находят власть и престиж.²³ В результате они всегда стоят на стороне прошлого, поскольку альтернативное будущее явно представляет угрозу из привилегиям. В своих ранних работах (таких как «Культура и общество»), он дает прекрасный пример того, до какой степени может прийти этот тип технологического детерминизма. Возражая против проведения исследований, которые утверждают, что беседы по радио могут привести к обезличиванию культуры, поскольку они не дают возможности слушателям ответить, Вильямс отмечает, что в сходной ситуации находится любой читатель. В конце концов печать была первым безличностным медиа. Гораздо легче послать ответ на радио или редактору, чем ответить Аристотелю, Берку или Марксу. Здесь Вильямс показывает, что отказ от современных масс медиа на основе их «негативного социального влияния» основан на модели «причины и следствия», часто лежащей в основе исследования «влияния» медиа, или же на рациональных интерпретациях, как это происходит в гуманитарном дискурсе. Культура, с этой точки зрения, может существовать только в великой традиции вкусов меньшинства, а не через массовое распространение форм, незнакомых этим вкусам. В «Телевидении» Вильямс рассматривает всю область воздействий масс медиа и их анализа в исследовательской традиции, причем он рассматривает это как своего рода ответвление технологического детерминизма, притязания которого на научную истину и подлежащие им методологические принципы нуждаются в исследовании. «Ряд исследований воздействия телевидения должен быть рассмотрен как идеология, то есть способ интерпретации общего изменения через перемещенную абстрагированную причину, в данном случае медиа». Так, по мнению ученого, исследования по воздействию насилия в медиа на человеческое поведение основаны на предположении, что общество находит насилие нежеланным и противоположным нормальным

способам поведения. “Но, - пишет Вильямс, — вполне ясно, что если мы посмотрим на реальное общество, это не так”.²⁴ В реальности насилие имеет противоречивый статус. Некоторые акты насилия считаются криминальными, например, студенческие протесты или грабеж, в то время как другие санкционированы и поощряемы как нормальное поведение. В этом смысле, заключает Вильямс, исследования влияния масс медиа должны рассматривать общепринятые нормы относительно которых измеряется девиантность. В противоположность исследованиям влияния масс медиа и всем видам технологического детерминизма он реверсирует формулу, утверждая в “Телевидении”, что технологии, включая коммуникационные, в особенности телевидение, “одновременно являются интенцией и воздействием определенного социального порядка”.²⁵ Он подчеркивает необходимость рассмотреть это отношение между интенцией и воздействием, привлекая внимание к архитектуре медиа как социального института, его планированию, строителям, основам других типов технократических институциональных форм. Существуют различные институциональные модели, причем они не взаимоисключающи, но скорее смешаны в различных национальных системах медиа. Каков бы ни был социокультурный контекст вещания, экономические и политические цели направляют использование и развитие его технологий. Различные системы вещания формируются тем или иным образом не из-за внутренних свойств медиа и не потому, что они являются выражением более крупных социальных потребностей, а потому что они являются результатом определенного политического и экономического выбора. Позиция Вильямса в данном случае является социологической, причем институты вещания рассматриваются не просто как основанные на основе коммерциализма и политики правительства, но и как укорененные в более серьезных социальных напряжениях между конфликтующими идеалами и практиками в обществе. Соответственно, для исследования социального смысла и значимости телевидения необходимо помещение его в более широкий контекст социального бытия в целом.

Если рассматривать различные инстанции телевизионного опыта, то наиболее связанным с институциональным аспектом представляется процесс производства текстов телевидения. Любой масс медиа представляет собой социальную структуру, а производство в области медиа осуществляется институционально. Институциональная природа медиа проявляется в том, что оно переводит феномен массового одновременного чтения газеты или журнала или просмотра телевизора в товар, который может быть продан рекламодателям. Теоретическая основа роли институтов в

современном обществе заложена в работах Э.Гидденса, который определяет институты как стандартизированные способы поведения, которые играют основную роль в пространственно-временной организации социальных систем. Гидденс выделяет такие социальные институты как символический порядок (способы дискурса), политические институты, экономические институты и законы санкционирования.²⁶ Поскольку медиа принадлежат лишь одному типу общества — по определению Э. Гидденса, — радикализованного модерна²⁷ — именно его характеристики являются определяющими для институциональных особенностей медиа. Прежде всего, это глобальный характер отношений, связывающих отдельные общества и государства. Медиа являются одним из важнейших факторов этой глобализации. С другой стороны, именно в последние годы проявилась внутренняя региональная дифференциация национальных государств, связанная с различными принципами социальной организации и этнокультурными различиями, что также представлено в диверсификации медиа по региональному признаку (появление локальных изданий, прессы на региональных языках, местных телестанций, специализированных кабельных каналов). В работах Р. Вильямса истоки современных моделей вещания, которые хотя и актуализированы в эпоху “радикализованного модерна”, “постиндустриализма”, “информационного общества”, прослеживаются к социальным изменениям эпохи индустриализации и урбанизации. Именно в это время возникает парадоксальное сочетание глобальной мобильности человека и его стремления к созданию своего интимного мирка. Вильямс называет этот феномен “мобильной приватизацией”, причем телевизионный опыт является наиболее ярким выражением этого нового типа культуры.

Поскольку в телевизионном опыте присутствуют различные элементы как сложной структуры субъективности современного человека, так и его фрагментированного культурного опыта, текстуальное пространство современных медиа представляет собой сложную матрицу, в которой сосуществуют самые различные виды медиасообщений. Р. Вильямс обращается к телевизионным жанрам и проводит их классификацию. Несмотря на то, что за более чем 20 лет, прошедших со времени написания книги, в структуре и содержательной стороне жанров произошли значительные изменения, все же она продолжает применяться как основа ряда современных исследований. Выработывая свою модель тележанров, Вильямс подчеркивает сложный характер взаимоотношения между технологией телевидения и формами культурной и социальной деятельности, которая в некоторых случаях является сочетанием и развитием ранних форм коммуникации (радио, газета, митинг, театр,

кино: стадион, доска объявлений, рекламная колонка), а иногда носит характер инновативных форм. В случае адаптации ранних форм к новой технологии зачастую происходят важные качественные изменения. В первую группу А) он выделяет комбинированные и адаптированные формы, к которым относит новости, дискуссию, образовательные программы, телеспектакли, фильмы, эстрадные передачи, спортивные передачи, рекламу, телеигры.

Смешанные и новые телевизионные формы выделяются в группу Б), хотя они и включают элементы ранних форм. К ним относятся: документальная драма, зрелищные образовательные программы, телевизионные дискуссии, тематические телепередачи, сериалы, передачи о телевидении. Многосерийные передачи Р. Уильямс подразделяет на две разновидности — “сериал”, т.е. повествование, разбитое на эпизоды (все мыльные оперы), и “серия”, в которой эпизоды имеют законченный характер, но объединены одним или несколькими действующими лицами (многочисленные примеры детективного жанра).

Хотя в последние годы проявляется тенденция к размыванию границ между жанрами, к взаимопроникновению их элементов, к смешению. “реальных” и “фикциональных” событий, (что показывает актуальность действия “потока”), но все же при анализе значений и смыслов, заложенных в текстах медиа, разграничение форм, хотя и в значительной мере условное, необходимо. Оно также представляет собой связку между областью производства текстов медиа, самими этими текстами и аудиторией, поскольку заранее помещаются в определенные рубрики, “кодируются” определенным образом и предназначены для “целевого” потребления. Хотя в реальном процессе смыслопроизводства дела обстоят гораздо сложнее, все же жанровая структура в какой-то степени является изоморфной структуре зрительского или читательского опыта, с его склонностью выделять дискретные единицы из общего телевизионного “потока”. С этой точки зрения предложенная Вильямсом классификация вполне может быть принята в качестве операциональной модели при работе с текстами телевидения.

Несмотря на большое разнообразие, все телевизионные тексты по мере становления телевидения и его превращения в дискретивную область современной культуры, все более приобретают одну общую черту — тенденцию к самореференциальности. Телевизионные тексты связаны многочисленными семантическими коннотациями с другими текстами телевидения, в результате чего создается впечатление, что мир телеэкрана — это и есть реальный мир, со всей сложностью его структур и подсистем. Все чаще процесс означивания телевизионных сообщений связан не с соотносе-

нием с “экстрамедиальным” опытом зрителя, а с какой-либо другой областью телевизионного опыта: образы рекламы соотносятся с образами других тележанров, которые, в свою очередь, “кормятся” на образах рекламы, “телеперсоны” становятся источником новостей, которые, в свою очередь вращаются вокруг этих телеперсон. Интересно, что область этой самореференциальности уже не ограничивается такими “рекреационными” жанрами как телевикторина или ток-шоу, а переносится и на область политики, в частности предвыборных компаний. Уже не говоря о спонсорстве той или иной рекламной программы кандидатов производителями популярных рекламных роликов, сам процесс выборов и их результаты также превращается в своеобразный телешоу, с необходимым присутствием “телеперсон” из самых различных сфер меедиареальности, смешанных в одно пространство экрана. Столь заметная в современном телевидении интертекстуальность возникла не сразу, и мы нередко сталкиваемся с тем, что жанровая определенность, характерная для телевидения нескольких десятков лет назад, не соответствует характеру передачи, помещенной в той или рубрике. Это объясняется тем, что большинство существующих в наше время тележанров сформировалось в 60 -70-е годы (когда Вильямс и создавал свою классификацию) и за несколько десятилетий они стали стереотипизированными, в то время как новые виды телепрограмм часто включались методом инкорпорации в старые жанры, что изменило их характер. Особенно заметен разрыв между содержательной стороной программ и “рубиками” телевизионной сетки в отечественном телевидении, где вплоть до 80-х годов сохранилась жанровая структура, определенная особенностями идеологической роли медиа в советском обществе как средства пропаганды, а в послеперестроечный период в отечественные медиа были перенесены, зачистую механически, используя лингвистические кальки, все виды и жанры как европейских, так и американских медиа. Отсюда изобилие заимствованных жанров на нашем экране, что отражается и в терминологии (ток-шоу, гейм-шоу, дог-шоу, ситком и т.д.), так и в содержании передач, нередко буквально переведенных с передачи-оригинала (“Поле чудес”, “Куклы” и множество других).

Телевидение в контексте структурализма и семиотики

Если Р.Вильямс рассматривает телевидение как часть коммуникационных систем, то представители семиотического направления в культуре анализируют его как одну из “сложных знаковых систем, при помощи которых мы ощущаем и познаем мир, ...как постоянно меняющуюся точку изменения этих систем. Телевидение конструи-

рует репрезентации мира на основе сложного набора условностей”.²⁸ Семиотический подход наиболее полно раскрывает культурную специфику телевидения, если мы примем точку зрения Д Белла, выделявшего культуру из других форм социальной жизни на основе ее определения как области значений.²⁹ При рассмотрении текстов и сообщений масс медиа не как независимых объектов, а как символических структур, культурных кодов, анализ этих сообщений дает возможность понять не только заложенные в них интенционально смыслы, но и их способность к означиванию предметов и действий и, в конечном счете, их роль в создании человеческого универсума. Отсюда большое внимание, которое уделяется в современных исследованиях масс медиа именно семиотическому аспекту передаваемых сообщений, анализу сигнифицирующих практик.

При подходе к сообщению медиа как к тексту возникает необходимость проанализировать как структуры самого текста, так и способы его “прочтения” аудиторией. Эти проблемы детально разработаны в различных гуманитарных дисциплинах, причем в последние десятилетия им уделяется особое внимание. Можно выделить следующие основные группы проблем:

- Телевизионный текст как семиотическое пространство
- Структура текста медиа и механизмы смыслообразования
- Культурные коды, инскрибированные в текстах медиа
- Чтение текстов и процесс сигнификации

Особое внимание проблеме прочтения текста читателем (или зрителем) уделяется в структурализме и семиотике. “Попытка описать структуры и коды, ответственные за производство значения, фокусирует внимание на процессе чтения и условиях его возможности”.³⁰

В течение последних десятилетий ряд исследований анализировали тему текста с самых разных точек зрения, причем семиотический анализ проводится как в отношении письменных, так и медиатекстов визуальной культуры, поскольку термин “текст” понимается очень широко.³¹ Тексты сконструированы из вклада как самого текста, так и читателя. Значение лежит на пересечении текста и читателя. Многообразные значения порождаются из некоторых текстов как результат некоторых текстуальных факторов (например, разрывы в тексте) и некоторых читательских факторов (дополнительное знание или информация).

Медиум текста влияет на природу взаимодействия между индивидом и текстом. Когда написанным текстам сопутствуют иллюстрации (книги с картинками) или они читаются вслух или представляются визуально, в кино, читателю/зрителю даются разные ключи для конструирования рассказа.³²

Внимание к различным типам означивания различными группами читателей зрителей, неожиданность различных прочтений дает возможность расширить семантическое поле текста. Внимание к “другому” способу прочтения было впервые уделено в феминизме, который обратил внимание на неоднозначность прочтения литературных текстов мужчинами и женщинами. В своем ставшем классическом исследовании “Сексуальная политика” К.Миллет стремится к тому, чтобы “отодвинуть читателя с той позиции, которую он долго занимал, и заставить его взглянуть на жизнь и литературу под новым углом”.³³ Такая децентрация позиции зрителя дает дополнительные измерения текстам и уводит исследователя от фиксированности репрезентации.

Мы всегда исходим из того, что существует некоторое прямолинейное отношение между языком и миром. Это отношение слова и его референтом, предметом с которым мы соотносим “ясное”. “прозрачное”. Тем не менее мир не так уж прост. Развитие медиа, которое шло особенно быстро в XIX в., привело к пересмотру картины коммуникации. Вскоре были разработаны новые концепции отношения языка и реальности. Немецкий философ Г.Фреге разрабатывал проблему смысла и значения в языке, в то время как американский философ Ч. Пирс создал теорию того, как все знаки, будь они основаны на фонетическом алфавите или на идеограмматической системе, приобретали значение в человеческом разуме. Для него сигнификация в живописи была столь же значима как и слова. Алфавит, фотографии, речь, картины — все это в равной мере знаки, которые замещают что-то совершенно отличное.

Ч.Пирс и Г.Фреге сформулировали два основных подхода к исследованию языка с точки зрения знаков и значений. Ч.Пирс разработал широкую теорию семиотики, содержащую крупные структурные описания всех сигнифицирующих систем. Он стремится одновременно идентифицировать элементарные частицы знаков и интегрировать все компоненты в единую структуру. Г.Фреге направил свои усилия на детальное изучение механизмов языка, отказавшись от взгляда, что он является зеркалом природы. При семиотическом анализе язык вначале “разбирается на части”, чтобы создать теоретическую модель показать, как все это вместе соединяется в структуры. Технологическая модель проекта была создана Ф. де Соссюром, которой семиотики следовали вплоть до появления фундаментального исследования У. Эко “Семиотика” (1976). Эко отказывается от традиционной тройной схемы лингвистики — фонетика, лексика, синтаксис. Он стремится показать, что коды (ключевые понятия), путем которых мы превращаем звуки слов в интеллигибельный дискурс в своей операции более похожи

на элементарные частицы, чем на механические принципы слова-
ря и грамматики. Обычно считается, что код устанавливает экви-
валентность между элементами двух систем, соотнося термины или
цепочки единиц друг с другом. Примером этого может служить
чтение. Эко пытается описать, каким образом можно провести эту
трансформацию во всех сигнифицирующих обстоятельствах. Для
этого ему необходима свобода и гибкость систематического взгля-
да на значение как бомбардирующего друг друга в семантическом
пространстве, подобно тому как электроны бомбардируют друг
друга в пространстве ядерной физики. Любой такой взгляд выхо-
дит далеко за пределы фиксированных категорий грамматики по
направлению к гиперкоду, который собирает вместе субкоды, не-
которые из которых сильные и устойчивые, другие — слабые и пре-
ходящие (к примеру, многие периферийные коннотативные соеди-
нения). Так фонология, не меняющаяся в течении веков, и семан-
тические поля (зоны значений вокруг понятий), изменяющиеся
очень быстро, должны быть взаимозависимы внутри гиперкода.

Код не является естественным состоянием глобального семан-
тического универсума или стабильной структуры, подлежащей ком-
плексу связей и ответвлений в каждом семиотическом процессе. У. Эко
иллюстрирует это положение примером коробки с намагниченными
шариками. Если ее встряхнуть то образуется система притяжений и
отталкиваний, где некоторые шарiki притягиваются друг к другу, в
то время как другие отталкиваются. У. Эко стремится найти способ
репрезентации консервативных и радикальных сил значения. Семан-
тика одновременно консервирует старые значения и вводит радикаль-
но новые с каждым новым предложением или образом. Он отвергает
дерево диаграмму в учебниках лингвистики, которая ведет значение
по множеству отдельных тропинок. “Денотативный маркер”, то есть
первичное значение, может быть очень недолговечным, в то время
как коннотативный маркер, то есть ассоциативное значение, может
быть устойчиво укоренен в социальной условности. Эко отрицает
взгляд Н. Хомского, что такой код встроен во внутреннюю структу-
ру человеческого мозга. Он считает, что намагничивание шариков
значения является чисто культурным, преходящим и поэтому исто-
рическим процессом.

Семиотика работает с тем, что она может получить на откры-
том рынке — книгами, фильмами, телепрограммами, газетами, по-
казывая внутреннюю машинерию работы их содержания. В семи-
отическом анализе текстов масс медиа за основную единицу ис-
следования принимается знак, т.е. наименьшая значимая единица
в анализируемом сообщении. По определению У. Эко, “знак —
это все, что на основе ранее установленной социальной условнос-

ти может рассматриваться как стоящее на месте чего-то другого”.³⁴ Знаки, используемые в масс медиа, имеют свою специфику, для определения которой мы обратимся к семиотической теории Ч. Пирса, который выделял три категории знаков. К первой относятся символические знаки, используемые в языке. Здесь отношение между означающим и означаемым носит произвольный характер, является продуктом социокультурной условности. Вторая категория знаков — иконические — выделяется на основе сходства означаемого и означающего. Третья категория знаков — индексические — предполагает наличие связи между означаемым и означающим как их соприсутствия в какой-то момент времени (подобно дыму и огню).³⁵ Изучая тексты медиа, в особенности телевидения, мы должны принимать во внимание специфику означивания, то, что означающие, представленные на экране, связаны с означаемыми условным способом (символические знаки), хотя внешне могут напоминать иконические, как, например в новостях, которые мы часто воспринимаем как чистую визуальную репрезентацию реальных событий. Но новости уже структурированы производителем, репрезентированные факты воспринимаются через медиацию дикторского текста, их фрагменты отобраны, камера оператора используется с определенной позиции, комментатор делает акцент на тот или иной аспект, в поток новостей вклиниваются рекламные паузы, а зритель волен интерпретировать новостную программу по-своему, выделяя релевантные для него моменты и пренебрегая другими. Поэтому знаковая природа телевидения и медиа вообще, несмотря на их видимую “иконичность” носит не “отражающий” характер, а символический и должна рассматриваться наряду с другими символическими системами.

С точки зрения семиотического анализа одной из важнейших характеристик телевидения является одновременное использование всех каналов коммуникации, которое заметно во всех видах и жанрах телевидения, но особенно в такой типичной для него продукции как реклама и сериал. В связи с этим Умберто Эко отмечает низкий эстетический статус телевидения связанный со спецификой серийного производства, с ее высокой степенью повторяемости между звуковым и образным рядом, а также между отдельными сегментами. В этом контексте Эко рассматривает иконические знаки — имиджи не сводимые к меньшим единицам, а представляющие собой особого рода тексты, то есть о сочетании знаков. Они управляются кодом, слабым по сравнению с грамматическими правилами, управляющими языком. Такие “слабые” коды являются гибкими, изменчивыми и могут производить непредсказуемое количество индивидуальных знаков.³⁶

Анализы различных типов сообщений масс медиа представляют собой большую ценность для понимания соотношения между областью медиа и культурой в целом, для выявления сложной семантической структуры текстов масс медиа, для выяснения соотношения между социокультурной реальностью и ее репрезентацией в медиа.

В исследованиях медиа существует распространенное мнение о том, что СМИ являются проводниками заданных властными структурами идей, с целью индоктринации и манипуляции. В рамках концепции “доминантной идеологии” СМИ рассматриваются только “средства”, проводник, медиатор. Это вполне справедливо по отношению к “закрытым”, тоталитарным обществам. В последнее время медиа рассматриваются как свободная зона производства значений, в которой осуществляются сложные взаимодействия различных уровней социально-экономической иерархии, которые и определяют тип интерпретации. С.Холл выделяет три основных способа интерпретации:

1. Доминантная, при которой зритель принимает превалирующую идеологическую структуру.

2. Оппозиционная, отвергающая основные аспекты этой структуры.

3. Негоциированная, создающая своего рода личностный синтез.³⁷

Взгляд на аудиторию как на активного субъекта процесса производства значений лежит в основе теории полисемичности телевизионных текстов Дж.Фiske, который утверждает, что эта полисемичность непосредственно связана с разнообразными конфигурациями зрителей. Само телевидение в таком случае становится областью сопротивления властным стратегиям доминирующих групп.³⁸ Дж.Фiske не ограничивает свою концепцию только “фикциональными” программами, а считает, что новости также подвержены интерпретации. Это во многом связано с изменением характера современных новостных программ, которые не столько объективно отражают реальность, сколько конституируют ее как медиасобытие.

По отношению к текстам телевидения семиотический анализ связан с выделением компонентов их нарративной структуры. Все нарративные формы основаны на том, что зритель, читатель, потребитель имеет привычку выводить каузальность из последовательности. Например, реклама средства от насморка: показаны мужчина и женщина в постели. Оба чихают и кашляют. Зритель делает вывод, что это муж и жена, которые страдают от простуды. Без диалога женщина берет капли со столика и предлагает их мужчине. Он отказывается и берет другое лекарство. Идет надпись

“Позже”. Мы видим женщину безмятежно спящей, а мужчина не может уснуть и страдает от простуды. Отметим, что реклама связывает эти две картинки просто индикатором темпоральной последовательности “Позже”. Но рекламодатель знает, что зритель сам выстроит каузальную связь. Женщина спит спокойно так как она воспользовалась именно этими каплями. Не все события в истории имеют одинаковую важность. Мы можем выделить некоторую иерархию событий, одни из которых активно делают вклад в ход истории или открывают нам какие-то дополнительные возможности, а другие обладающие меньшим значением. В данной рекламе важным является решение принять именно это лекарство или не принять. Сестра в постели, взять бутылочку, открыть пробку — это тоже события, но они незначимые, они сопутствующие.

События в истории не организованы случайно или произвольно. Важнейшей задачей исследователей-семиотиков является выявление и анализ подлежащих структур. Обычный телезритель видит такие “прозрачные” структуры последовательности событий в популярных тележанрах — сериалах, мыльных операх. На практике большинство нарративов может быть классифицировано в предсказуемых образцах, паттернах.

- В своем классическом исследовании морфологии волшебной сказки В.Пропп предложил читателям сравнить ряд событий и сделать вывод о том, что хотя различные истории могут иметь различных персонажей, они попадают под один из типов драматических героев. Несмотря на поверхностную вариабильность, действия этих действующих лиц имеют идентичную цель с точки зрения их функции в продвижении рассказа. Список функций В.Проппа специфицирует все различные категории событий, которые мы находим в сказках и их последовательность. Некоторые мультфильмы, которые подражают традиционным сказкам и полагаются на такие мотивы как колдовство, демонстрируют явную параллель с моделью В.Проппа. Тем не менее, такой же изоморфизм прослеживается и в типичных ординарных историях XX века. Например: у домохозяйки А. забила раковина, слесарь предлагает ей воспользоваться жидкостью для очистки труб. Жидкость растворяет засор и проблема решена. Или: у посетительницы салона красоты сухие и обветренные руки из-за того, что она моет посуду. Маникюрша предлагает ей жидкость для мытья посуды. Она снова в маникюрном кабинете и руки ее снова в хорошем состоянии. Или: домохозяйка А. варит плохой кофе. Ее муж жалуется. Г-жа Б. рекомендует ей “Фолджерс”. Г-жа А. готовит этот кофе и получает похвалу мужа. Или: у домохозяйки В. грязная плита, ее соседка Г. предлагает ей “Комет” и в одно мгновение плита становится чистой. И г-жа В.

идет с детьми в зоопарк. Во всех этих историях у героя есть общее — недостаток или нехватка, что соответствует выделенным Проппом функциям. Хотя этот подход трудно использовать по отношению к более длинным нарративам, но в них находятся фрагменты похожие на эти сказки. Некоторые мотивы, ситуации, действующие лица могут иметь почти универсальный психологический, мифологический, социальный статус или характеристики. Они все время присутствуют в популярных культурных формах.

- На первый взгляд кажется, что произведения популярной культуры более формулярны и моделированы, чем произведения высокой культуры. Можно легко провести параллели между фигурами В.Проппа и героями телесериалов или рассказов о Перри Мейсоне. Все это основано на предсказуемости, а одна из движущих сил нарратива — это неизвестность. Тем не менее, в телевизионных текстах это сочетается. Р.Барт утверждает, что каждое важное событие открывает ряд возможностей. Читатель или зритель постоянно находится в состоянии неуверенности, задавая себе вопрос о том, что произойдет дальше. Хотя такие неожиданные повороты можно обнаружить и в документальных жанрах, но все же большинство фикциональных жанров характеризуются формулярностью. Поскольку мы знаем, что вновь встретимся с теми же самыми героями, то мы вряд ли чувствуем настоящую неизвестность, подвешенность. Есть, однако определенный способ компенсации этого чувства. Он заключается в том, что сами линии истории умножаются, так что мы видим пересечение нескольких линий и это пересечение происходит по-разному. Примеры этого можно видеть в самых различных телесериалах и мыльных операх. Следует отметить, что в телеисториях интерес смещается с синтагматической на парадигматическую ось, то есть от потока событий как таковых к открытию и развитию некоторых характеров или мест и событий.

Разработанные по отношению к литературным нарративам схемы и модели не могут быть непосредственно применены к другим культурным формам, в частности к телевидению. Например, как определить реального автора телесериала, который создается профессиональной группой. В современном культурном производстве, где сам процесс фрагментирован и коллективен, трудно выделить настоящего автора.

Большинство телеисторий может быть рассмотрено как “свободные”. Зритель не прикован к данному типу нарратива, и сами нарративы могут развиваться вне каких-то ограничивающих рамок. В тоже время теленарративы уникальны, потому что каждый нарратив как бы включен в метадискурс программы телеканала. Зритель может обойти некоторые последствия этой структуризации,

используя видеозапись, что позволяет смотреть передачу в более удобное время или ускорить просмотр. Однако эта укорененность в сетке вещания заставляет теленарративы “приспосабливать” историю или дискурс. Телепрограммы похожи на мозаики, они состоят из множества кусочков, которые составляются в некоторые модели и в соответствии с некоторыми стандартными правилами.

Нарратив должен быть всегда вмещен в определенные временные рамки. Литературный или кинонарратив длится столько, сколько этого требует история. Теленарратив находится на прокрустовом ложе сетки вещания. Это ведет часто к тому, что телефильмы буквально начинены незначительными историями и событиями, чтобы заполнить отведенное программой время. В то же самое время, новостные программы или рекламные ролики не имеют достаточно времени, чтобы развернуть действие истории.

Другой принцип организации телепрограмм состоит в том, что каждый текст должен иметь перерывы. Наиболее типичная форма перерыва — это рекламная пауза. В кабельных сетях длинные кинофильмы часто прерываются, делаются паузы “для кухни и отдыха”. Теленарративы научились получать преимущества от этих разрывов. Прежде всего, они структурируют свой дискурс, чтобы от соответствовал этим паузам. Во-вторых, шоу выстраивает свои истории к высокой точке интереса перед тем, как начнется каждый перерыв, чтобы аудитория была соответственно настроена.

Так как телеканалы вещают весь день, у них есть определенные требования к материалу. Чтобы увеличить вложения во времени, дешевле использовать те же самые декорации и тех же самых актеров для создания новых шоу. Более того, писатели комиксов, популярных романов, радиошоу давно открыли, что использование тех же самых экзистентов, то есть уже существующих единиц, увеличивает лояльность аудитории. Следует отметить, что кино начинает подчиняться той же самой тенденции, и, как правило, разворачивает в фильм в сериал (“Ее звали Никита”, “Горец” и множество других).

Телевидение использует самые различные виды текста (реклама, мыльная опера, телефильм) и трудно выделить четкие признаки, которые были бы присущи всем им. С другой стороны, качества, которые кажутся специфичными для телевизионного текста, могут быть обнаружены в романах, которые были написаны формулярно или в форме серий. Несмотря на видимое многообразие форм, можно выделить определенные черты популярных телевизионных жанров:

1. Серийность или серийный формат.
2. Предсказуемые или формулярные линии историй.
3. Многочисленность линий истории, переплетенных в сложных моделях и часто взаимосвязанные.

4. Индивидуализированные герои, которые соответствуют стандартизированным ролям.

5. Акцент на взаимоотношения между этими действующими лицами.

6. Конец означает возврат к тому же состоянию дел (как это обстоит в латиноамериканских сериалах).

7. Декорации показательные или абсолютно функциональны.

8. Преобладание голоса и непосредственного обращения к зрителю.

9. Нарраторы всезнающие и надежны.

10. Ахронологичность сцен, которые прорежутся, чтобы войти в стандартизированные промежутки.

11. Тенденция к универсальности.

Если основной идеей структурализма как способа анализа текстов культуры является то, что подлежащая тексту или практике структура в конечном итоге определяет его значение, то в постструктуралистской мысли значение — это “мгновенная остановка в постоянном потоке возможностей”.³⁹

Как производители, так и получатели текстов (которые представляют собой не “произведения”, а культурные артефакты) принимают равное участие в производстве значений. В этом смысле уже невозможное использование дискурсивной практики как проводника социальных норм и властных стратегий, так как эта единая целевая установка расплывется, фрагментируется в интертекстуальности, во множественности коннотативных значений. Участие потребителя в производстве сигнификации подрывает (деконструирует) власть автора (производителя) над значением и непрерывностью нарратива. По словам Деррида, каждый цитируемый элемент “разрушает непрерывность или линейность дискурса и непременно ведет к двойному прочтению: как фрагмента, воспринятого в соотношении с текстом его происхождения, и как фрагмента, инкорпорированного в новое целое, в совершенно иную тотальность”.⁴⁰ Отсюда возникает недоверие деконструктивистов ко всем “фиксированным моделям репрезентации”

Неоднозначность прочтения, заложенная в самом тексте, усиливается позицией читателя/зрителя. Здесь акцент, который делается в постмодернистской культуре на “другость” ведет к различному восприятию текста аудиторией в зависимости от позиционирования зрителя с точки зрения его гендерной, социальной, этнической и т.д. принадлежности — соответственно, это восприятие будет осуществляться через призму различных культурных кодов, обусловленных той или иной принадлежностью зрителя.

Постмодернизм и видеокультура

Как и кино, с которым телевидение во многом пересекается, телевидение и видео являются медиа популярной культуры, которые используют средства технологического воспроизводства. С точки зрения культуры, как таковые они воплощают переход через модернистский нарратив индивидуального художника, стремящийся трансформировать особый, частный, физический медиум. Для творчества культурного модернизма характерны уникальность, постоянство, трансцендентность, медиум трансформируется субъективностью художника. В репродуцируемых видах искусства, таких как фильм и видео, эти качества уступили место плюрализму, преходящести и анонимности. В то же время как фильм, так и видео дают возможности для нового радикального стимула, свидетельством чего является возникновение авангардистского видеоарта. Как таковые телевидение, видео и фильм включают в себя два мира — массовой культуры и авангардной культуры меньшинства. Видеокультура — это пространство особо интенсивного способа, которым проявляется постмодернистская дихотомия между деструктивными стратегиями авангарда и процессами, при помощи которых этих стратегий поглощаются и нейтрализуются. “Сама привычность, знакомость телевидения, его глобальная распространенность, как в производстве, так и в потреблении, ставит вопрос о трансгрессии и инкорпорации с такой настойчивостью”.⁴¹ Объяснение постмодернистского телевидения и видео принимает две формы, соответствующие “трансгрессивной” или “инкорпоративной” гипотезам.

Первая форма стремится идентифицировать постмодернистские черты в телевидении или же находить прогрессивные возможности в постмодернистских видеотекстах. Так, Дж. Вайер контрастирует “доминантный” образ телевидения, т.е. трансляцию, передачу реальных событий непосредственно в их реальном времени зрителю, без явной подборки, монтажа, выборки, контроля или медиации, и постмодернистский модус телевидения, который свободно осознает игру идеального означающего, не претендуя на передачу реального.⁴²

Видеоклипы рока также являются телевизионной формой, к которой имеют определенную склонность теоретики постмодернизма, в особенности Энн Каплан, которая посвятила целую книгу анализу МТВ. Она подразделяет музыкальные видеоклипы на 5 видов: романтический, социально значимый, нигилистический, классический, постмодернистский.⁴³ В этой классификации проводятся элементарные различия по содержанию и теме. Так, например, романтический видеоклип полагается на нарратив, на тему потери и вос-

соединения, а также проекции нормальных сексуальных отношений. “Постмодернистское видео характеризуется своим отказом занять четкую позицию визири своих образов, своей привычкой не коммуницировать четкое означающее. В постмодернистском видео, что отличает его от других специфических видов, каждый элемент текста как бы подрезается другими, нарратив подрезается пастишем, означаемое подрезается образами, которые не выстраиваются в когерентную цепочку. Текст уплощается, создавая двухмерный эффект, и также присутствует отказ от четкой позиции зрителя внутри мира фильма”.⁴⁴ Постмодернизм здесь присутствует в отрицательном смысле, как не-нарратив, не-центрированный, предлагающий ни-какую позицию для зрителя. Еще более усложняет ситуацию тот факт, что в определенном смысле все поле современной рок-музыки является постмодернистским. Э. Каплан стремится охарактеризовать как таковую всю продукцию МТВ в целом, поскольку МТВ “сознательно производит переработку всей истории рок музыки”. Она строит стилистическую хронологию рок музыки через ее видеоклипы. Романтический видеоклип происходит от коммерциализированного “мягкого” рока 60-х, социально значимый, который она называет “модернистским”, происходит от художников 60-х и 70-х, которые стали в оппозицию к установленным ценностям, а нигилистический происходит от “тяжелого металла”, доминирующего в 70-х. Постмодернистская музыка характеризуется не столько каким-то частным идентифицирующим стилем, сколько постоянным умножением стилей, которые теперь проектируются как набор возможностей для производства новых текстов.

Несмотря на тот факт, что элементы рок-видео уже проникли в рекламу и в публичные зрелища, даже в политические кампании (достаточно вспомнить “Голосуй или проиграешь”), сила этого мощного, хотя и игривого постмодернистского искусства заключается в том процессе, который воплощают, отражают и поощряют музыкальные видеоклипы, а именно “постоянное воссоздание неустойчивого Я.”⁴⁵ Эта тема является общей во многих исследованиях современного рок-видео, но ей редко сопутствует анализ того, как можно изолировать эти, на первый взгляд прогрессивные цели, от самых очевидных банальностей и узкой стереотипизации внутри рок-видео, также как и проникновения форм самой грубой коммерциализации.

Наиболее полный анализ постмодернистского видео мы находим у столь видного теоретика постмодернизма как Ф. Джеймисон.⁴⁶ Для него видео и телевидение представляют в своих формах вызов не только гегемонии модернистской эстетической модели, но также современной тенденции доминирования языка и

концептуальных инструментов, связанных с лингвистикой и семиотикой. Центральным для аргументов Ф.Джеймисона является утверждение абсолютной ассимиляции смотрящего субъекта в механическую структуру медиума видео. Под этим он подразумевает то, что пока в то время как другие медиа репрезентации, такие как роман или фильм, связаны с продуцированием эффекта реального времени, телевидение искажает его укорачиванием, телескопированием, расширением, варьированием фокуса и т.д. Видео, или по крайней мере ненарративное авангардное видео, как бы заключает зрителя в видео-время, которое есть нечто большее, чем реальное время самой машины, которое движется к своему концу. В объяснении Ф.Джеймисона авангардное видео рассматривается как самая главная форма видео на коммерческом телевидении, которое действительно подражает фильму в продуцировании нарративных эффектов, но является его странным незаконным потомком. Исследователь находит причину этого не в том факте, что коммерческое телевидение подражает другим темпоральным визуальным медиа, но в способе, которым такое телевидение продуцирует впечатление фикционального времени из того, что, как он полагает, является неэффективными языками видео.

Нет никакой причины предполагать, что частные практики или репрезентационные структуры, характерные для некоторых форм экспериментального видеоарта, являются более присущими самому этому медиуму, чем те практики или структуры, которые видео разделяет с фильмом или даже с романом. Ф.Джеймисон стремится к тому, чтобы обосновать свой анализ специфических видеоэффектов “материалистическим аргументом” по поводу физических форм видео. Однако, в действительности, он не предлагает ничего для характеристики этой физической формы или ее воздействия. Последствием революционного отказа от измерения фикционального времени для Ф. Джеймисона является искусство без границ, искусство, которое характеризуется в терминах, предложенных Р.Вильямсом, не как сочетание отдельных элементов, но как “тотальный поток” без прерывов и различий. Ф.Джеймисон использует этот термин, чтобы определить некоторое свойство авангардного видеотекста, который представляет себя как фрагменты в полете, как своего рода чистая и пустая длительность, а не модернистское произведение, которое взвешивает и переформулирует опыт времени. Даже для того, чтобы выбрать один из этих исчезающих фрагментов для анализа, нужно “совершить акт вины теоретического насилия”.⁴⁷ Хотя исследование и анализ текстов телевидения требует изоляции отдельных частей, результаты его не могут продемонстрировать или объяснить факт тотального

потока. Ф.Джеймисон скептически относится к анализу такого рода, поскольку предмет исследования ускользает от его теории. Единственно приемлемым становится анализ частных видеотекстов. Ф.Джеймисон проводит такого рода анализ, обращаясь к видеофильму “AlienNATION”, представляющему собой насыщенный коллаж, включающий фрагменты научной фантастики, репродукции классических картин, сверхсовременных вестибюлей отелей, с быстро движущимися эскалаторами, крупные планы детских кубиков, сонаты Бетховена, летающих блюдца над Чикаго, рекламы кухонь 50-х годов и многого другого. Видеофильм не предлагает нам никакой иерархии коннотаций, пишет Ф.Джеймисон, при помощи которой мы могли бы сказать, каким образом одна часть или одна последовательность интерпретирует или метафорически переводит любую другую часть. Видеоарт всегда будет избегать любой попытки понять или расшифровать его, — утверждает Джеймисон. Хотя он описывает отдельные темы фильма, на сам же и предупреждает, что их идентификация является искусственным блокированием тотального потока текста, который представляет собой бесконечную ротацию элементов, так что они постоянно меняют свои места, в результате чего ни один отдельный элемент не может занять позицию интерпретанта или первичного знака на какую-то продолжительность времени. Объяснение Ф. Джеймисона заканчивается рассказом о постепенном отрыве знаков от их референтов в истории, и постмодернистское телевидение и видео характерны в этом смысле для позднего капитализма в его абсолютном разделении между двумя моментами — знаком и референтом. Там, где модернистское искусство начала XX века приобрело некоторую критическую силу в своего отдалении от реальности, постмодернистское видео не дает такой возможности критики культурного порядка с которым оно кажется банально идентичным. Попытки Ф. Джеймисона снова ввести эту диалектику в жизнь, утверждая, что современное видео является наиболее сильной, оригинальной, аутентичной формой логики постмодернистской культуры кажется ностальгическим возрождением языка модернистской эстетики шедевра, от которой он вначале с печалью отказывается. С неуверенностью фокуса на коммерческое телевидение и авангардное видео и его конечной оппозиционностью, объяснение Ф.Джеймисона представляет собой форму возобновляющейся борьбы внутри теории современных постмодернистских форм. “Теории современной культуры, — пишет исследователь постмодернистской культуры С. Коннор, — показывают двойственную тенденцию: уничтожить разрыв между элитарной, высокой и массовой, популярной культу-

рой и, в то же время создать лексикон культурной субверсии и деконструкции, которая частично наследована от модернистской культуры и ее авангардных теоретиков.”⁴⁸ Стремление “реабилитировать” массовую культуру особенно наглядно проявляется в случае столь яркого выражения массовой культуры как ТВ, в котором тривиализируется любая культурная инновация. Теория культуры, по мнению Джеймисона и его последователей, в этом случае, “должна научиться приспосабливаться к разнообразию современных электронных медиа и способам их восприятия”.⁴⁹

Наиболее крупный теоретик в области постмодернистской культуры, чья концепция сильно повлияла на исследования телевидения, кино и видео, — Ж. Бодрийяр. Наиболее значимой в этом отношении является его работа “Экстаз коммуникации”, в которой он не столько пишет о телевидении как особой культурной форме, сколько использует телевидение и его технологии как метафору для режима симуляции в современных западных культурах.⁵⁰ Он утверждает, что в этих обществах психологическое структурирование социальной жизни подверглось фундаментальной трансформации. Предыдущие эпохи требовали и воспроизводили набор связанных и эквивалентных контрастов между частной и публичной жизнью, между субъективным “Я” и объективным миром. В наше время эти отношения нейтрализованы таким образом, что понятие личности как проецирующее себя на объекты, создавая отношение обладания, (как в случае статусных символов, домов, машин, бассейнов и т.д.) уступило место плоской взаимозаменяемой эквивалентности субъекта и объекта. Метафора Ж.Бодрияра для слома субъектно-объектной дихотомии — это экран. Телевизионный экран или монитор компьютера нельзя рассматривать просто как объект, на который мы смотрим со всеми старыми формами психической проекции и интерполяции. Экран пересекается с нашими желаниями и репрезентациями и становится воплощенной формой наших психических миров. Все то, что происходит на экране происходит не на нем и не в нас, а в каком-то сложном виртуальном пространстве между ними двумя.

Этот процесс завершает нейтрализацию другой оппозиции — между невидимым миром чувств и фантазий и видимым миром публичных репрезентаций. Чистый объем репрезентации в фильме, видео или рекламе и выставляемое напоказ расширение информации не только угрожают связанности, целостности частного мира, говорит Ж.Бодрийяр, они, по сути дела, отменяют само различие между частным и публичным. Точно так же, как частные миры реальных индивидов постоянно нарушаются телевидением, с мультипликацией интимных исследований частной жизни и их

документированием, частный мир начинает быть населенным публичным миром исторических событий, которые теперь делаются доступными мгновенно в каждом доме при помощи телевидения. Достаточно обратиться к техникам прямого несмонтированного репортажа с места событий. Наиболее типичным для этой ситуации является взрыв “видимости”, доходящий до избытка, до момента, который Бодрийяр называет “непристойностью”. “Непристойность начинается именно тогда, когда нет больше зрелища, нет больше сцены, когда все становится прозрачностью, непосредственной видимостью, когда все выставляется на резкий свет информации и коммуникации”.⁵¹ В этой ситуации вряд ли возможно говорить о том, что мы отчуждены от масс медиа, поскольку такое отчуждение потребовало бы восстановления определенной структуры мышления, включая четкое различие между аутентичным индивидуальным существованием и неаутентичным ложным сознанием, что невозможно в ситуации этого взрыва видимости. Человек не может быть неправильно репрезентирован или неправильно понимать себя в ситуации, в которой не существует больше ничего позитивного или негативного, кроме лихорадочного производства знаков, еще большего количества значений, экстаза коммуникации. Преодолевается не только отчуждение, но и сама идея репрессии, так как с крушением идеи частного “Я” больше нечего подавлять, нет пространства в котором можно было бы подавлять его. Это уже не традиционная непристойность того, что скрыто, репрессировано, запрещено или неясно. Наоборот, как говорит Ж.Бодрийяр, это непристойность видимого, слишком видимого, того, которое уже больше не имеет никакого секрета, того, что полностью разоряется в информации и коммуникации.⁵²

В этой ситуации меньше всего можно говорить о различии между частным постмодернистским текстом и его непостмодернистским контекстом. Хотя сам Ж.Бодрийяр никогда не использует термин “постмодернизм”, телевидение всегда является репрезентативной частью постмодернистской сцены симуляции, экстаза и непристойности. Эссе “Экстаз коммуникации” принадлежит переходному моменту в работе Ж.Бодрийяра, между обоснованным структурным марксизмом, выразившемся в работе “К критике политической экономии знака” и исследованиями мира симуляций, характерными для его поздних работы. Даже в этой работе тон его письма, находящийся между радостью и отчаянием, не оставляет реальной возможности различить внутри пропитанного и унифицированного поля постмодернистских коммуникаций различные, возможно даже прогрессивные формы постмодернистского культурного воздействия. Этот вид тотализирующего виде-

ния является общим для многих приверженцев Ж.Бодрийяра и часто выражается именно в дискуссиях по проблемам телевидения.

Примером может служить работа канадских социологов А. Крокера и Д. Кука, для которых телевидение — это в самом буквальном смысле “реальный мир постмодернистской культуры, общества и экономики, реальной популярной культуры, которая стремится вперед, движимая экстазом и разложением непристойного зрелища”.⁵³ Таким образом, все, что не подвержено онтологическому тесту процессирования через телевизор становится периферийным для основных тенденций современности. Эта работа разделяет амбивалентность тона “Экстаза коммуникации”. С одной стороны, от телевидения отказываются в общем, поскольку оно является орудием угнетения и интеллектуальной дерпривации, оно трансформирует реальных индивидов в пассивные, хотя и совершенно функционирующие медиа машины, путем имплантирования симулированной, электронно управляемой и технократически контролируемой идентичности. Оно деградирует социальные группы в в аморфность “упакованных” аудиторий, которых держат заложниками большой линии тенденций кризисных настроений произведенных медиа для аудиторий, которые не существуют в какой-то социальной форме, а только в форме статистических, числовых показателей на табло рейтингов. Оно заменяет мир опыта на мир плоских образов в триумфе культуры сифнификации. С другой стороны, для этих авторов постмодернистское телевидение не представляет собой ни “субверсивного” растворения культурных, эстетических норм, ни “прогрессивного” переписывания классических реалистических видеотекстов. Это скорее последний момент перед тем, как наша культура исчезнет в абсолютном, тотальном господстве имиджа. Этот момент является одновременно моментом экстаза и разложения, попыткой компенсировать ускользание реальности, которая, тем не менее, всегда обладает властью зрелищности. У Крокера и Кука нет решения возникающей в этой ситуации проблемы. Остается лишь переживать за потерянный и совершенно воображаемый старый мир и броситься в море зрелищ, которое они в то же время презирают.

Работа канадских исследователей представляет собой, возможно, одну из крайних форм постмодернистской теории культуры, которая развивается в направлении детализированного, стремящегося включить все без исключения нарратива. В этом пункте сила постмодернистской гипотезы становится ее слабостью. Способность давать подробные объяснения “полной” инверсии, “симуляции”, “сателлизации” социальной и культурной жизни дает этой теории ее силу и престиж, даже если она является послушным

эхом грандиозного расширения и глобализации технологической культуры. Но этим же она отличается от другого важнейшего аспекта постмодернистской теории, которая утверждает различие, множественность и отсутствие центра.

Все три направления исследований телевидения как культурной формы, рассмотренные нами, несмотря на всю их несхожесть, перекликаются друг с другом и часто используют термины и концепты, выработанные в определенной исследовательской традиции, наделяя их новыми смыслами. Так, понятие “потока” Р. Вильямса используется в постмодернистских исследованиях в смысле его “тотализации”, создавая образ постмодернистской видеокультуры. Семиотическими понятиями также проникнуты многие дискурсы постмодернизма и постструктурализма. То внимание, которое уделяют серьезные и известные исследователи современной культуры телевидению, какова бы ни была их методологическая установка, является симптомом одного из важнейших феноменов современной культуры — сближению сфер массовой и элитарной культуры, которое самым видимым образом происходит на телеэкране. Пути этого сближения неоднозначны и разнообразны, а само взаимопроникновение различных пластов культуры является показателем сложности структуры современного культурного пространства. Сама эта сложность задает тон плюрализму подходов в теоретическом осмыслении телевизионного опыта, который одновременно является и частью повседневности, знакомой и привычной, и пространством теоретизирования самых сложных явлений современной культуры.

¹ Storey J. *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Edinburgh, 1998. P.9

² Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Предисловие к русскому изданию 1999 г. — М., 1999. С.СXXI

³ Подробнее о различных аспектах в теории масс медиа см.: Шапинский В.А. Масс медиа на пороге XXI века: теории, проблемы и подходы // Полигнозис, №4, 1998

⁴ См.: Inglis F. *Media Theory. An Introduction*. — Oxford, UK and Cambridge, USA, 1996. P.27

⁵ Wright Ch. *Mass Communication. A Sociological Perspective*. — NY, 1968. P.13

⁶ Зенкин С.Н. Жан Бодрийяр: время симулякров. // Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С.20

⁷ См.: Williams R. *Television. Technology and Cultural Form*. L., 1974

⁸ Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. С.XXL

⁹ Mullan B. *Consuming Television*. Oxford, UK, Cambridge, USA: Blackwell, 1997. P.10

¹⁰ Price M.E. *Television. The Public Sphere and the National Identity*. Oxford, 1995. P.240

¹¹ См.: Kagan World Media. London: Kegan World Media, 1994

¹² См.: Toffler, A. *Power Shift. Knowledge, Wealth and Violence at the Edge of the XXI century*. — NY-Toronto-L, 1990

¹³ См. Inglis F. *Media Theory. An Introduction*. — Oxford, UK and Cambridge, USA, 1996

- ¹⁴ Williams R. Television. Pp.85-86
- ¹⁵ Williams R. Culture and Society, 1780-1950. L., 1958
- ¹⁶ Там же. С.304
- ¹⁷ Eagleton T. Raymond Williams: Critical Perspectives. — Boston, 1989, P.176
- ¹⁸ Williams R. Communications. L., 1966. P.18
- ¹⁹ См.: Williams R. Marxism and Literature. NY, 1977
- ²⁰ Williams R. Communications. С.19
- ²¹ Williams R. Television. P. 128
- ²² См.: Williams R. The Year 2000. — NY, 1983
- ²³ См.: Williams R. Television. P. 133-135
- ²⁴ Там же. P.122
- ²⁵ Там же. P.128
- ²⁶ См.: Giddens A. Capitalism and Modern Social Theory. — Cambridge, 1971. P. 107
- ²⁷ См.: Giddens A. The Class Structure of the advanced Societies. — L., 1973
- ²⁸ Allen R.C. Talking about Television. — In: Cahannels of Discourse. Chapell Hill, 1987
- ²⁹ Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. С.XXLI
- ³⁰ Culler J. On Deconstruction. L., 1983. P. 32
- ³¹ О понимании текста в современной культуре см. : Шапинская Е.Н. Дискурс любви. М., 1997. Сс.
- ³² См.: Golden J.M. The literary Text Event. — In: Theory into Practice, 1982,2. P.89
- ³³ Heilbrun C. Millet's Sexual Politics: A Year Later. — In: Aphra, 2, 1971. P.39
- ³⁴ Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington, 1967
- ³⁵ См.: The Collected Papers of Charles Sanders Pierce . Cambridge, Ma, vol.1, 1931. Sec.339
- ³⁶ Eco, U. Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics. — In Daeadalus, 114, 1985.
- ³⁷ См.: St. Hall et al. (eds) Culture, Media, Language. L., 1980
- ³⁸ Fiske J. Television Culture. L., 1987
- ³⁹ Storey J. Cultural Studies. P.60
- ⁴⁰ The Anti-Aesthetic. Essays on post-Modern Culture/ Port Townsend, Washington, 1983. P.142
- ⁴¹ Connor S. Postmodernist Culture. Oxford, UK — Cambridge MA, 1997. P.182
- ⁴² Wyver J. Television and Postmodernism. — In: Postmodernism: ICA Documents 5. L., 1986. P.82
- ⁴³ Kaplan E.A. Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Popular Culture. L-NY, 1987. P 135
- ⁴⁴ Там же. P.63
- ⁴⁵ Aufderheide P. The Look of the Sound. — In: Watching Television. — NY, 1986. P.135
- ⁴⁶ См.: Jameson F. Reading Without Interpretation: Post-Modernism and the Video-Text. — In: The Linguistics of Writing. Manchester, 1987
- ⁴⁷ Там же. P.208
- ⁴⁸ Connor S. Postmodernist Culture. P.190
- ⁴⁹ Там же
- ⁵⁰ Baudrillard J. The Ecstasy of Communication. — In: Postmodern Culture. London and Sydney, 1985
- ⁵¹ Там же. P.130
- ⁵² Там же. P.131
- ⁵³ Kroker A., Cook D. The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. NY, 1986. P.268

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВКУС И КУЛЬТУРНЫЙ КАПИТАЛ

ПЬЕР БУРДЬЕ

Пьер Бурдьё (р. 1930) — один из ведущих представителей современного социокультурного знания, работающий в области социологии культуры, социологии образования, философии культуры. В 60-70-е гг. Бурдьё — директор Центра европейской социологии в Париже, где проводились исследования по проблемам, связанным с поддержанием систем власти путем передачи доминантной культуры. Большое внимание уделялось Бурдьё анализу системы образования (“Воспроизводство в образовании, обществе и культуре”, 1977). В своих исследованиях ученый стремится преодолеть разрыв между частными эмпирическими исследованиями и чисто теоретической рефлексией (“Введение в теорию практики”). По инициативе Бурдьё был создан журнал “Акты исследований в общественных науках”, посвященный анализу механизмов, при помощи которых культурное производство помогает поддерживать доминантную структуру общества.

Важным вкладом в современную теорию и социологию культуры является работа “Distinction” (“Различие. Социальная критика суждения вкуса”. 1979), в которой исследователь анализирует категорию вкуса, важнейшую для формирования социальных различий в обществе. Различие — это одновременно “широчайшая этнография современной Франции и анализ духовной и интеллектуальной жизни среднего класса”. В своей повседневной жизни люди постоянно совершают выбор между тем, что доставляет им эстетическое удовольствие, и тем, что они считают просто модным или даже безобразным. Бурдьё кладет в основу своей книги данные многочисленных социологических исследований, в которых прослеживается связь между многообразными социальными факторами и проявлениями вкуса в одежде, еде, мебели, досуговой деятельности и т.д. Автор приходит к выводу, что социальный снобизм распространяется по всему современному миру, а разные

эстетические приоритеты — это нередко результат нежелания уподобиться выбору других социальных групп. Таким образом, не существует “чистого” вкуса. Бурдьё находит очень широкий спектр социальных значений в выборе заказа в ресторане, в современном культе красивого тела, в занятиях спортом. Социальный мир функционирует одновременно как система властных отношений и как символическая система, в которой минимальные различия вкуса становятся основой социального суждения.

В 70-80-е гг. Бурдьё продолжает исследование культуры повседневности в связи с разработанной им категорией культурного капитала и его роли в восприятии произведений искусства. В соответствии с будничным здравым смыслом восприятие материальных предметов является непосредственным и свободным, а способность восприятия варьируется на индивидуальной основе. По мнению французского ученого, эта идея иллюзорна. Восприятие всегда “фильтруется” через заранее заданные коды, которые перерастают в культивированную способность восприятия. Таким образом, по Бурдьё, восприятие — это “форма культурной дешифровки”, которая распределена в обществе неравномерно. Наиболее важные статусные позиции и способность выполнять наиболее сложные задания принадлежат в обществе тем, кто овладел необходимыми кодами. Эти коды формируют культурное достоинство любого общества, богатство, владеть которым могут только те, кто имеет для этого символические средства. Передача этих кодов осуществляется через семью и школу, а поскольку эти институты имеют неравный доступ к наиболее ценным культурным кодам, то они, по словам Бурдьё, передают “социально обусловленное неравенство в культурной компетентности”.

Подход Бурдьё к социокультурной проблематике представляет несомненный интерес в современной теории культуры, а также в контексте стирания граней между “высокой” и массовой культурой, особенно ярко выраженным в постмодернистской культурной парадигме¹. Концепция различия Бурдьё дает иное в отличие от постмодернистского понимание культурного пространства, это не коллаж равноценных фрагментов, но структурированная иерархия, обусловленная многочисленными линиями различия, пронизывающими современный социум. В данной статье мы стремились изложить взгляды П. Бурдьё относительно эстетического вкуса, взаимоотношений элитарной (в терминологии Бурдьё “легитимной”) и массовой культуры, роли образования в формировании эстетических предпочтений. Эти положения являются весьма актуальными в постсоветской культурной ситуации. Формируются новые социальные группы, чье владение экономическим и культурным

капиталом в корне отлично от предыдущего, характерного для советской эпохи распределения этих категорий в обществе. Изменяется и характер образования, и ценностные ориентации молодого поколения, и технологическая база культуры. В этих условиях бурной динамики культурных перемен для исследователя культуры и общества особенно важно найти методологическую ориентацию, не потеряться в потоке теорий, концепций, мнений и оценочных суждений (столь часто негативных по отношению к современной культуре). С этой точки зрения, знакомство с концепцией Бурдьё, основанной на богатейшем материале эмпирических исследований и в то же время представляющей вполне аргументированное и глубокое теоретическое исследование, может обогатить понимание современной культуры и может послужить толчком к новому типу социокультурных исследований в отечественном контексте².

В данной статье мы выделили ряд проблем, связанных как с вопросами эстетического вкуса, восприятия легитимной и массовой культуры, так и с способами передачи культурного наследия через институты семьи и школы и формирования культурного капитала. В целом за основу была принята работа Бурдьё “Различие”, в которой эта проблематика разработана наиболее подробно.

Очерк теории восприятия искусства

При разработке Бурдьё проблем восприятия искусства особое значение имеет понятие культурного кода. Акт расшифровки произведения искусства, его спонтанное и адекватное “понимание” возможны и эффективны только в том случае, когда культурный код, который делает акт дешифровки возможным, полностью усвоен наблюдателем (в форме культивируемой способности или наклонности), сливается с культурным кодом, который сделал возможным данное произведение. Культурный код автора должен совпадать с культурным кодом воспринимающего. Когда эти специфические условия не возможны, возникает непонимание. Иллюзия непосредственного понимания ведет к иллюзорному пониманию, основанному на ошибочном коде. Не признавая же, что произведения закодированы, и закодированы неким определенным кодом, мы бессознательно применяем код, который работает для повседневного восприятия, для дешифровки знакомых объектов к произведениям иных традиций. Невозможно восприятие, в котором не присутствует бессознательный код. Очень важно отказаться от мифа о свежем взгляде, который считается доброделью, дарованной “безыскусностью” и “невинностью”. Одна из причин, почему менее образованные читатели или зрители в наших обществах

так склонны требовать реалистического изображения, заключается в том, что, будучи лишенными специфических категорий восприятия, они не могут применять к произведениям высокой культуры, никакой другой код, кроме того, который дает им возможность восприятия объектов повседневного окружения как значимых. Минимальное и непосредственное понимание, доступное самому простому наблюдателю и дающее ему возможность узнать “дом” или “дерево”, все равно предполагает соглашение, разумеется, бессознательное, между художником и зрителем относительно того, что считать реалистичным в ту или иную историческую эпоху.

Теория спонтанного восприятия искусства основана на опыте знакомого и непосредственно воспринимаемого. И это особый случай. Образованные люди чувствуют себя комфортно при общении с высокой культурой. Соответственно им близок тот тип этноцентризма, который можно назвать классовым центризмом, и который состоит в рассмотрении, как естественного, того способа восприятия, который является только одним среди прочих, и который приобретает посредством образования и может быть диффузным, сознательным или бессознательным, институционализированным или неинституционализированным.

Произведение искусства, рассмотренное как символическое “богатство”, а не как экономическое богатство, существует как таковое только для человека, который имеет возможность его “усвоить-присвоить”, т.е. расшифровать.

Степень художественной компетентности агента измеряется степенью, в которой он владеет набором инструментов для апроприации (усвоения-присвоения) произведения искусства, доступного в данное время, т.е. интерпретационных схем, являющихся предпосылкой для приобретения художественного капитала. Или, другими словами, условием для расшифровки произведений искусства, предложенной данному обществу в данное время.

Художественная компетентность может быть условно определена как предварительное знание возможного деления на взаимодополняющие классы универсума репрезентации

Владение такого рода системой классификации позволяет поместить каждый элемент универсума в класс, определенный по отношению к другому классу, и сконструированный всеми художественными репрезентациями, принимаемыми во внимание, не принадлежащими к данному классу.

Художественная компетентность определяется как предварительное знание четких художественных принципов разделения, которое позволяет поместить репрезентацию путем классификации

стилистических индикаторов, которые она содержит, среди возможностей репрезентации, составляющих универсум искусства, а не среди презентаций, составляющих универсум повседневных объектов. Наша эстетическая диспозиция помещает вещи в те или иные классы: или универсум знаков, что значило бы рассматривать его как памятник или средство коммуникации. Восприятие произведений искусства собственноручно эстетическим способом, то есть как означающее, которое ничего не означает, кроме самого себя, не состоит, в рассмотрении его уникальности, вне связи с чем-нибудь, кроме самого него. Смысл в нахождении его отчетливых стилистических черт путем связывания со всеми произведениями, формирующими класс, к которому оно принадлежит.

Художественный код, как система возможных принципов разделения во взаимодополняющие классы универсума репрезентаций, предложенная определенному обществу в данное время, лежит в самой природе социального института. Будучи исторически образованной системой, основанной на социальной реальности, этот набор инструментов восприятия, при помощи которого определенное общество в определенное время присваивает художественные богатства, не зависит от индивидуальной воли и сознания, и заставляет индивидов или проводить различия или уметь это делать. Наклонность к присвоению культурного богатства — это результат общего или специального образования, которая создает художественную компетентность в виде владения инструментарием для усвоения-присвоения этого богатства, и которая создает культурную потребность, давая средство его удовлетворить.

Повторное восприятие произведений определенного стиля стимулирует бессознательную интериоризацию правил, которые управляют производством этих произведений, как правила грамматики эти правила не воспринимаются как таковые и почти не формулируются. Например, любитель классической музыки может не знать законы, которым следует искусство, к которому он привык.

Но его искушенность такова, что, услышав определенный аккорд, он ожидает естественного разрешения. Однако ему трудно воспринять внутреннюю логику музыки, основанную на других принципах. Бессознательное владение инструментами этого усвоения, которые составляют основу интимного знания произведений культуры, приобретается постепенным знакомством, чередой “маленьких восприятий” (термин Лейбница).

Быть знатоком искусства, так же, как искусства мыслить или жить, невозможно, усвоив только теории и необходимые предпосылания, — считает Бурдьё. Здесь предполагается нечто похожее на

контакт между учителем и учеником в традиционном образовании, т.е. постоянный контакт с произведениями искусства того же класса. И так же как ученик бессознательно может усвоить правила поведения методом погружения, исключаящего анализ или отбор элементов примерного поведения, так же и любитель искусства может освоить принципы и правила его конструкции даже без их сознательной формулировки. И в этом вся разница между теоретиком искусства и любителем, который обычно не в состоянии сформулировать принципы, на которых основано его суждение. В этой области, как и в других, например, при изучении грамматики собственно языка, школьное образование имеет тенденцию поощрять сознательную рефлексию моделей мысли восприятия или выражения путем формулировки принципов творческой грамматики: например, законы гармонии или контрапункта, или правила художественной композиции, и, давая вербальный и концептуальный материал, необходимый, чтобы назвать различия, обнаруженные ранее чисто интуитивно. Опасность академизма присутствует в любом рационализированном обучении, которое сплавляет предписания, формулы, преподает их чаще в негативном аспекте, чем в позитивном, которое традиционное образование дает как глобальный стиль, не подверженный аналитическому разложению.

Даже, когда образовательное учреждение много внимания уделяет художественной подготовке и соответственно не поощряет ни культурную деятельность, ни понятия, адаптированные к произведениям искусства, все же оно вдохновляет на некую близость с миром искусства, создает чувство принадлежности к “культивированному” классу, где люди чувствуют себя как назначенные адресаты произведений искусства, не предназначенные первому встречному. С другой стороны, они создают культивированную диспозицию как общее отношение, которое предполагает осознание ценностей произведений искусства и способность их усваивать-присваивать. Хотя школьное обучение в основном занимается литературными текстами, оно имеет тенденцию создавать склонность восхищаться и любить некие произведения искусства или классы произведений, которые постепенно связываются с определенным образовательным и социальным статусом. С другой стороны, оно создает обобщенную способность классифицировать произведения по авторам, школам, периодам, направлениям, умение оперировать категориями литературного анализа и владение кодом, который управляет использованием различных кодов, создавая тенденцию приобретать эквивалентные категории в других областях.

Так первая ступень чисто художественной компетенции проявляется в знакомстве с целым рядом произведений, делая возможным проводить различия и понимать их, материализуя в языке, образуя категории. Так имена собственные знаменитых художников — Да Винчи, Пикассо, Ван Гог функционируют как категории, потому что можно сказать о какой-либо картине, что это похоже на Пикассо. Или о каком-то произведении, хотя бы отдаленно напоминающем Да Винчи, можно сказать, что это выглядит как Да Винч. Существуют и более широкие категории, как импрессионисты, голландцы... Количество людей, которые думают в терминах “школ”, растет по мере повышения уровня образования, растет и знание, необходимое для проведения различий.

Способность сформулировать так называемое личное мнение — это также результат полученного образования. Возможность сбросить школьные шоры — это привилегия тех, кто достаточно усвоил школьное образование, чтобы составить свое собственное отношение к “школьной” культуре, так глубоко проникнутой ценностями правящих классов, что оно принимает модное отрицание школьного обучения. Контраст между принятой стереотипной и, как бы сказал Макс Вебер, рутинизированной культурой и подлинной культурой, освобожденной от “школярских” диссертаций, имеет значение для крошечного меньшинства образованных людей, для которых культура — это вторая натура, наделенная всеми признаками таланта, а полное усвоение институциональной культуры — это условие выхода из нее по направлению к свободной культуре.

Люди, принадлежащие к одной социальной категории или одному уровню образования, реализуют свою тягу к искусству в одном поле культуры, и, их интересы не ограничиваются, как правило, увлечением одним видом искусства или культуры, — таков вывод Бурдье. Структуры предпочтений, связанные с уровнем образования в одной области искусства, соответствуют структурам предпочтений того же типа в других видах искусства. Так, если человек посещает концерты классической музыки, он, как правило, интересуется и выставками такого же рода. Концерты, проводимые нередко в музеях — наглядный пример такого синтеза.

Эстетическая диспозиция

Любое “легитимное”, то есть относящееся к официальной высокой культуре, произведение искусства налагает нормы своего собственного восприятия и определяется как легитимный способ восприятия, тот, который требует определенной диспозиции и оп-

ределенной компетентности³. Чем же являются эти диспозиции?

Харизматическая идеология считает, что это дары природы. Но их можно рассматривать как результат обучения, отражающий неравные классовые распределения возможностей и встреч с высокой культурой.

По мнению Э. Панофски, произведение искусства — это то, что должно быть пережито и воспринято эстетически.⁴ Существует и другое мнение на этот счет. Любой предмет: естественный или искусственного происхождения может быть воспринят эстетически. Если это так, то мы приходим к выводу, что произведение искусства создается эстетической интенцией. Или перефразируя формулу Ф. де Соссюра, эстетическая точка зрения создает эстетический объект.

Для эстетического восприятия художественного объекта необходимо его видение с точки зрения формы, а не его функции. “Классические вкусы, — пишет Панофски, — требовали, чтобы частные письма, речи в суде и щиты героев были произведениями искусства, в то время как современный вкус и к архитектуре и к пепельнице предъявляет требование быть функциональными”⁵.

Оценка различных объектов как произведений искусства зависит от интенции воспринимающего, которая является функцией норм, управляющих отношением к произведению искусства в определенной исторической ситуации. Чтобы вырваться из этого круга, нужно понять, что идеал чистого восприятия искусства является продуктом систематизации принципов эстетической легитимности, которые помогают конструированию автономного художественного пространства. Эстетический способ восприятия соответствует определенному способу художественного производства. Некоторые области искусства (как, например, вся постимпрессионистская живопись) являются продуктом художественной интенции, которая утверждает абсолютное превосходство формы над функцией, способы репрезентации над репрезентируемым объектом. Такое искусство категорически требует чисто эстетической диспозиции, которую раннее искусство требовало лишь условно. Художник способен применять чистую интенцию художественного усилия к любому предмету и это является самоцелью. Соответственно, и эстет способен воспринимать любой объект эстетически, независимо от способа и цели его производства. Отсюда, доходящее до абсурда с точки зрения традиционного вкуса превращение в “художественное произведение” любого бытового предмета, включая мусор, отбросы и т.д. Энди Уорхол, выставлял бытовые предметы, как свои “творения”. Это требование объективируется в художественном музее. Здесь эстетическая диспози-

ция становится институтом. Здесь происходит автономизация эстетической деятельности по отношению к экстраэстетическим интересам или функциям. Экспонаты, изначально имевшие разное функциональное назначение, такие, к примеру, как распятие, “Пьета”, фетиш и натюрморт требуют внимания к форме, а не к функции, к технике, а не к теме.

Они сконструированы во взаимоисключающих, но равно необходимых стилях. И они представляют практически вызов ожиданиям реалистической репрезентации, так как она определяется канонами эстетики повседневности. Так, объекты, которые раньше были просто любопытны с точки зрения коллекционеров экзотики, приобрели теперь статус произведений искусства. Причина этого — изменение эстетической установки, — полагает Бурдье. Поэтому трудно игнорировать тот факт, что художественное созерцание должно включать некоторую степень эрудиции, которая вредит иллюзии непосредственного озарения и ослабляет элемент чистого удовольствия.

Чистый вкус или варварский вкус

Никогда еще не требовалось от зрителя столько творческой активности, который теперь должен репродуцировать первичную операцию, при помощи которой художник со всем своим интеллектуальным багажом произвел новый фетиш. Но никогда он и не получал так много взамен. Наивный эксбигиционизм явного потребления, который стремится к отличию в грубом выставлении напоказ плохо усвоенной роскоши, ничто в сравнении с уникальной способностью чистого взгляда, власти, которая отделяет эстета от стада, толпы, которая радикальным отличием надписана на лицах. В связи с этим достаточно вспомнить известную работу Ортеги-и-Гассета “Дегуманизация искусства”.⁶ Сусанна Лангер также отмечает несоответствие высокого искусства вкусам “толпы”: “Стало ясным, что высокое искусство не доставляет непосредственного чувственного удовольствия, как печенье или коктейль, несмотря на его доступность широким массам”.⁷

У обычных людей присутствует интерес к сюжету произведений, в результате чего они называют красивыми репрезентацию красивых вещей. Особенно тех, которые непосредственно говорят ощущениям, чувственному опыту. В эстетическом восприятии от подобного взгляда отказываются в пользу незаинтересованности и дистанции. Они отказываются подчинять суждение о репрезентации природе репрезентируемого объекта.

Нелегко представить “чистый взгляд” без описания наивного

взгляда. Они взаимосвязаны. Нет нейтрального “чистого” описания любого из этих противоположных видений.

Популярная эстетика

Популярная эстетика основывается на принципе преемственности искусства и жизни, что предполагает подчинение формы функции. Враждебность рабочего класса и части среднего класса, обладающей незначительным культурным капиталом, к любому формальному эксперименту проявляется как в театре, так и в живописи, и еще нагляднее в фотографии и кино, поскольку в них меньше легитимности. [В театре и кино наиболее популярная аудитория находит удовольствие в сюжетах, которые логично движутся к счастливому концу и идентифицируются с простыми ситуациями и характерами лучше, чем со спорными и символическими действиями и фигурами или с загадочными проблемами театра жестокости, не говоря уж о героях Беккета или абсурдистских диалогах Г.Пинтера. Их отказ принять этот тип художественного творчества происходит не от недостатка знаний, но от глубоко укорененного требования участия, которого формальный эксперимент не дает. Особенно, когда театральная фикция отрицает сама себя, как это происходит во всех формах “театра в театре”. Здесь парадигму создает Пиранделло (“Шесть персонажей в поисках автора”), а Жан Жене в прологе к пьесе “Черные” говорит, что “мы достаточно вежливы, чтобы сделать коммуникацию невозможной. Мы увеличим существующую между нами дистанцию нашими великолепными жестами и манерами, потому что мы актеры”. Желание войти в игру, идентифицировать себя с радостями и страданиями персонажей, проявить беспокойство об их судьбе, прожить вместе с ними их жизни основано на своего рода доверчивости, наивности. Такой зритель принимает формальные эксперименты и художественные эффекты только в той степени, в какой они могут быть забыты и не будут вмешиваться в суть произведения. Культурный раздел, который связывает каждый класс произведений с их публикой, означает, что не легко получить непосредственное суждение рабочего класса о формалистских инновациях в современном искусстве. Несмотря на то, что Бурдье проводил четкую границу между высоким и популярным вкусом, он признает объединяющую роль медиа в современной культуре. “Телевидение, которое приносит некоторые представления высокого искусства в дом, или некоторые культурные институты, которые создают контакты рабочей публике с высоким искусством и авангардом, создают экспериментальные ситуации. Тогда мы видим замешатель-

ство, иногда панику, смешанную с отвращением, которую вызывают порой экспонаты. К примеру, я имею кучу угля, выставленную в Бабуре, чья пародийная интенция рассматривалась как вид агрессии, как вызов здравому смыслу. Так же, когда формальный эксперимент проникает в знакомые развлечения на телевидение, зрители из рабочего класса протестуют, потому что чувствуют себя исключенными из этих игр”⁸.

Формальная утонченность, которая в литературе или в театре ведет к “затемнению”, к непонятности, в глазах рабочей публики — знак желания держать непосвященных на расстоянии, или, по словам одного респондента, — говорить с другими через голову зрителей. Это воспринимается как необходимая часть обстановки, объявляющая сакральный характер высокой культуры: ледяная торжественность великих музеев, грандиозная роскошь оперных театров, декор и декорум филармонических залов. Рабочая аудитория видит в этом отказ коммуницировать в самом сердце коммуникации, как и в искусстве, которое отбирает то, что оно вроде бы предлагает. Так и в буржуазной вежливости, чей формализм является постоянным предупреждением против соблазна фамильярности. Напротив, популярное развлечение обеспечивает участие зрителя в шоу и коллективное участие в празднике, причиной которого оно является. Если цирк и мелодрама (воссозданные некоторыми спортивными зрелищами, такими как борьба, бокс и все формы командных игр на телевидении) более популярны, чем танцы или театр, то это не только потому, что они формализованы и предлагают более непосредственное удовлетворение. Это также потому, что через праздник они ведут к целому ряду зрительских восторгов: великолепная декорация, блестящие костюмы, возбуждающая музыка, живое действие и все формы комического — они удовлетворяют вкус и дают ощущение радости простого языка и сердечного смеха, которые сметают условности и приличия.

Эстетическое дистанцирование

Популярная реакция — это прямая противоположность ostracism эстета, который даже когда он обращается к какому-то объекту популярного вкуса (вестернам, комиксам), устанавливает дистанцию, путем смещения фокуса с содержания на форму, на специфически художественные эффекты, которые можно оценить только в сравнении с другими произведениями. Одним словом, эстет всегда классифицирует. Эстетическая теория представляет незаинтересованность, как единственный способ признать произ-

ведение искусства как таковое, как автономное. В результате мы часто забываем, что эти качества означают отказ от сопереживания, от серьезности восприятия.

Так, Вирджиния Вульф^{9 10} проводит условную, но все же четкую границу между двумя классами произведений художественной литературы: теми, которые пробуждают чувство неудовлетворенности и желание изменить что-то в своей жизни (к таким авторам писательница относит А.Беннета, Г.Уэллса, Д. Голсуорси) и произведениями типа “Тристрам Шенди” Л.Стерна и “Гордость и предубеждения” Д. Остин, которые самодостаточны и не вызывают никаких других желаний, кроме желания их перечитать.

Вкус к усложнению формы и беспредметной репрезентации особенно заметен в реакциях на живопись. В отказе от наивности восприятия и “коллективного энтузиазма” и проявляется эстетическая диспозиция. Чем выше уровень образования, тем заметнее расхождение в определении красоты, когда речь идет об объектах популярного вкуса. В популярной эстетике требование к красивому произведению искусства заключается в красоте самого объекта репрезентации. А безобразные или тривиальные объекты не могут составить с их точки зрения основу для красивой картины. Для искушенных же зрителей сам объект не важен. В популярном вкусе ценность, приданная вещи, совпадает с ценностью образа его в произведении искусства. Поэтому такие изображения на фотографии, как беременная женщина, автомобильная катастрофа, раненый солдат..., по результатам опросов, не вызывают эстетические реакции у людей, не обладающим культурным капиталом. Анализ восприятия фотографий выявляет оппозицию внутри различных классов с точки зрения соотношения экономического и культурного капитала.

Социологические исследования показывают, что для среднего культурного уровня восприятия достойными объектами искусства и эстетического подхода являются социально значимые объекты, в то время как для более высокого культурного уровня — эти предметы могут быть рассмотрены и как интересные и как ничего не значащие. Для самого высокого культурного уровня характерно мнение, что любой предмет может быть воспринят эстетически. Эти данные показывают также, что женщины в гораздо большей степени, чем мужчины, высказывают отвращение к неприятным или ужасным сюжетам и предметам в произведении искусства. Большой процент женщин, чем мужчин считает, что может быть ужасным изображение раненого, лавки мясника или змеи. Получается, что мужчины как бы на стороне культуры, а женщины — на стороне природы. Реакция женщин, в свою очередь, зависит от

их места в традиционном разделении труда. Менее консервативные женщины показывают большее сходство во вкусах с мужчинами, одновременно выявляя свои эстетические претензии и желание быть свободными от этических табу, налагаемыми на их пол.

Очень трудно применять эстетические критерии к объектам повседневной культуры. Здесь и выявляются различия в культурном капитале. Есть, несомненно, момент эстетический, когда фотография оправдывается самим предметом изображения или же, когда отвергается фотография с изображением гальки, к примеру, как бесполезная трата фотопленки и времени, что является с определенной точки зрения проявлением “буржуазности”.

Антикантианская эстетика

В популярной эстетике содержится набор положений, противоположных кантианским. И. Кант стремился выделить “незаинтересованность” как единственное эстетическое качество содержания в отличии от заинтересованности ощущений и заинтересованности разума. Напротив, рабочая аудитория искусства настаивает, чтобы каждый образ выполнял функцию, связанную с нормами морали. Фотография погибшего на поле боя солдата воспринимается популярным вкусом исключительно как часть реальности, как образ ужасной войны, как отрицание войны. Точно также популярный натурализм признает красоту в изображении красивой женщины или редко в прекрасном образе прекрасной вещи. Эстетика, подчиняющая форму и само существование образа его функции, расплывчата и условна. Сами респонденты указывают на границы ценностей своих суждений: “Эта фотография хороша для новостей” или “Эту можно показывать детям”. Они отрицают возможность универсальности восприятия. Например, офисный работник отвечает, что фотография беременной женщины для него вполне приемлема, но не для других. В его суждении все равно присутствует озабоченность тем, что является презентабельным. Получается, что образ всегда оценивается с точки зрения функции, которую он выполняет для зрителя или для других категорий зрителей, как он полагает. А эстетическое суждение принимает форму гипотетического суждения, основанного на признании жанров, которые определяются каким-то концептом. Почти три четверти суждений, которые получил в своем социологическом исследовании П. Бурдьё, начинаются с “если” и фотографии классифицируются по жанрам с точки зрения их социального использования (рекламный снимок, документ, образовательная фотография и т.д.) Даже фотографии обнаженных связываются со стерео-

типом их социальной функции: “Это нормально на Пигаль”, “Такие фотографии держат под прилавком” и т.д. Не удивительно, что эстетика, основывающая оценку на информативном, ощущением морального интересе, отказывается от образов тривиального. Из всех характеристик образа, только цвет, который И. Кант считал менее чистым, чем форма, может вызвать приятие тривиальной вещи. Ничто так не чуждо популярному вкусу, чем идея эстетического удовольствия, которая в терминах Канта, независима от очарования чувств. К примеру, если цвета на фотографии, с точки зрения респондента, хорошие, цветная фотография всегда красива, даже если ее предмет, с их точки зрения, тривиален: галька, кора дерева, волна и т.п. Получается, что Кант прямо говорит о популярном вкусе. Вкус, который требует дополнительного элемента — очарования и эмоций, не говоря уже о том, что это принимается как мера одобрения, (по Бурдье) еще не вышел из варварства.

Отказ от незначительного или спорного, с точки зрения здравого смысла, художественного образа — означает отказ рассматривать его как нечто конечное без цели, как образ, означающий самого себя и не имеющий другого референта, чем он сам. Ценность фотографии измеряется ценностью информации, которую она передает, и ясностью, с которой она выполняет эту информативную функцию. А суждение, которое она вызывает, зависит от экспрессивной адекватности означаемого, поэтому оно содержит ожидание названия, которое объявляет, что это должно означать. И формальные эксперименты в авангардном театре или в авангардной живописи сложны для рабочих частично потому, что они не могут понять, что должны означать вещи, которые являются знаковыми. “Буржуазному” вкусу также необходимы наименования, но эта аудитория искусства чаще скрывает свое непонимание предмета: атональной музыки, в частности.

Для утонченного вкуса форма всегда выходит на первое место и нередко мешает установлению непосредственной связи с красотой мира. Репрезентация — это пир для глаз. Она как натюрморт возбуждает память и предвкушение пиров прошлых и будущих. Ничто больше не противостоит восхвалению красоты и радости мира в произведениях искусства, чем приемы кубизма или абстрактной живописи, которые популярным вкусом рассматриваются как отрицание, как агрессия против репрезентируемой вещи, против естественного порядка и человеческой формы. То есть произведение рассматривается как полностью оправданное, если репрезентируемая вещь достойна этого, если репрезентативная функция подчинена высшей функции восхваления реальности, которая достойна вечности. Эта основа варварского вкуса, который признает только реалистическую реп-

репрезентацию, т.е. уважительную, подчиненную репрезентацию предметов, предназначенных для того, чтобы стать произведением искусства из-за их красоты или социальной значимости.

Эстетика, этика и эстетизм

Когда люди сталкиваются с легитимными произведениями искусства, у них часто не хватает компетенции применить к ним схемы восприятия собственного этоса, т.е. которые структурируют повседневное восприятие повседневного существования. Эти схемы находятся в оппозиции с принципами эстетики. В результате получается систематическое сведение произведений искусства к реальным вещам, отказ от формы в пользу человеческого содержания, что является варварством с точки зрения чистой эстетики. Вот пример восприятия фотографии рук старой женщины. Наименее эстетически развитые зрители обращают внимание на деформацию рук, говорят, что у женщины, вероятно, артрит, что руки ее изуродованы, видят, что пальцы скрючены...

Для нижнего среднего класса важен этический момент: “Эти руки, изношенные трудом”. Эти руки иногда вызывают сочувствие: “Бедняжка, они у нее, наверно, болят”. Могут быть и эстетические оценки: “Если бы руки были изображены на картине, они могли бы выглядеть красиво”. “Такого рода руки можно встретить на картинах раннего Ван Гога”.

На более высоких уровнях социальной иерархии суждения становятся более абстрактными: “руки”, “труд”, “старость” функционируют как символы, как предлоги для последующих размышлений: “Эти две руки напоминают о бедной и несчастной старости” или “Очень красивая фотография — символ труда” или “Я вспоминаю о служанке Флобера”.

Еще один пример восприятия фотографии, на этот раз черно-белой — “Промышленный объект ночью: газоочистительная станция”.

Рабочие отказались от суждений, так как не могли понять, что изображено на фотографии.

Мелкие служащие отвечали, что им не интересна эта фотография. Вариант ответа: “Может быть это замечательно, но не для меня”. Иногда видели в фотографии — снимок картины, vyplненной карандашом. В этом случае фотография ничего не привнесла своего, лишь скопировала.

Офисные работники смущены, но не признают этого. И не выносят приговора. Или могут сказать, что это хорошая фотография, потому что все линии вычерчены и свет удачно снят камерой.

Но только среди членов доминирующего класса суждения о форме принимают полную автономность по отношению к содержанию. “Здесь нет человеческого содержания, но эстетически это красиво из-за контрастов”. Воспринимается это содержание не в соотношении с объектом, а с реалиями искусства того же класса: абстрактная живопись, авангардный театр.

Эстетизм, который делает художественную интенцию основой “искусства жизни”, предполагает моральный агностицизм, полную противоположность этической диспозиции, которая подчиняет искусство ценностям “искусства жизни”. Эстетическая интенция может противоречить диспозиции этической нормы, которая определяет легитимные объекты и способы репрезентации для различных социальных классов, исключая из универсума репрезентации некоторые реальности и способы их представления. Например, существовал в древнегреческом театре запрет на показ убийства, о них сообщалось в репликах персонажей, или поцелуев в индийских фильмах до 1980-годов.

Так самый легкий способ эпатажа — придать эстетический статус нарушению некоей этической нормы, которая тем не менее может быть признана нормой в других социальных группах. Нечто подобное достигается путем придания эстетического статуса тем явлениям, которые исключены доминантной эстетикой своего времени.

В художественных журналах авангардного толка есть тенденция переходить границы приемлемого, отойти от эстетических условностей, и, мало того, заставить признать эстетическую природу этих выходов за пределы дозволенного. Этим обстоятельством продиктована и их логика выбора. Для публикаций о кино, например, они берут фильмы режиссеров очень неравноценных, но именно тех нарушителей этических и эстетических норм, за которыми закреплено это качество: Чаплин, Эйзенштейн, Феллини, Антониони, Годар, авторов эротической порнографии, андеграунда. Этот выбор лежит в основе эстетизма, с позиций которого они рассматривают избранные произведения. Это называется символической трансгрессией (нарушением границ). Она часто сочетается с политической нейтральностью или с революционной эстетикой. Но всегда это прямая противоположность мелкобуржуазной серьезности и морализаторству. Именно этим объясняется неприязнь к интеллектуалам, художникам, студентам со стороны консервативно настроенных слоев общества, обладающих не столь значительным культурным капиталом.

Само определение искусства, включая “искусство жизни”, подразумевающее жизненный стиль, — это поле борьбы между социальными группами. Оно наполняется разным содержанием в раз-

личных социальных группах. То же самое можно сказать об “искусстве жить” или стилях жизни. Доминируемые (подчиненные) стили, которые никогда не получали систематического выражения, почти всегда воспринимаются даже своими защитниками с разрушительной точки зрения господствующей эстетики (поп.культура).

Вот почему необходимо обратиться к Прудону: за наивно систематичным выражением мелкобуржуазной эстетики, которая подчиняет искусство ключевым ценностям искусства жизни и рассматривает циничную извращенность жизненного стиля художника как источник абсолютной первичности формы. В работе “Экономические противоречия” Прудон пишет о том, что из всех классов общества класс художников — самый бедный с точки зрения “сильных душ и благородных характеров”. Столь же категоричен Прудон и при оценке “искусства для искусства”, явления беспочвенного, “источника греха и рабства”... Здесь собственно подвергается сомнению право художника на формальную утонченность, на Мастерство, а не на исполнение. На уровне исполнения подобное произведение искусства — обычный объект традиционной критики и не может вызывать негативной реакции. Поскольку же художники зависимы при выборе своих объектов, они находят отвлечение в исполнении

Прудон полагал, что настоящее, не декадентское искусство, должно быть подчинено науке, морали и справедливости, оно должно стремиться поднять мораль в обществе, должно идеализировать реальность, подменить вещь ее идеальной сущностью путем изображения истинного, а не реального. Оно должно воспитывать. Для этого оно должно предлагать аудитории не личные впечатления, как Давид или Делакруа, но как Курбе в своих “Крестьянах”, воссоздавать социальную, а не историческую истину, которая может быть доступна всем. Каждый из нас способен дать суждение о любом произведении искусства. Бурдьё не без иронии приводит похвалу Прудона некоему скромному домику, изображенному на картине, который бы наверняка понравился представителям средних классов и рабочим.

Нейтрализация универсума возможностей

Рассмотрим взгляд на искусство с точки зрения этики, требующей чтобы форма произведения искусства была подчинена этической идее. По сути дела речь идет о воплощении определенной идеологии. Но тогда в чем же состоит чисто эстетическое восприятие искусства? Бурдьё полагает, что оно основано “на принципе уместности, который социально сконституирован и приобретен”.

Это принцип выбора из всех элементов, предложенных глазу тех стилистических черт, которые отличают определенный способ репрезентации, характерный для какого-то периода искусства в целом или определенного художника. На практике этот принцип реализуется на выставках одного жанра или одного художника.

Еще раз вернемся к вопросу к вопросу о том, что же понимает Бурдьё под эстетической диспозицией. Это способность воспринимать рассматривать специфические стилистические характеристики произведения искусства, неотделимые от художественной компетенции. Последнее приобретается не только путем систематического образования, но и при помощи систематических контактов с произведениями искусства в музеях, галереях, где первоначальная функция произведений искусства (икона, портрет, пейзаж, керамика, мебель и т.д.) нейтрализована тем, что его размещение в музее создает чистый интерес к форме. То есть восприятие сходства стилистических черт (школы, периода, художника, жанра) предполагает имплицитное или эксплицитное соотношение с различиями или наоборот. Мы обычно ссылаемся на те или иные типические произведения, выбранные как модель, как образец для данного класса, потому что они в высочайшей степени воплощают качества, характерные для данной системы классификации. Таким образом, каждый человек, обладающий эстетической диспозицией, при восприятии искусства вступает в сложное пространство интертекстуальности, в игру, культивированных аллюзий и аналогий, создающих ткань, сотканную из различных типов опыта, что и создает очарование художественного созерцания.

Несомненно это относится к восприятию романов Джона Барта, ряда фильмов Питера Гринуэя. Это источник идеологизирования, на который ссылается Марсель Пруст¹¹, и который заставляет нас считать красивым костюм актрисы или платье светской женщины, не потому что красива ткань, но потому что эту ткань рисовал Моро или описывал Бальзак.

Дистанция от необходимости

Несомненно, существует соотношение между образовательным капиталом и способностью оценивать произведение искусства, независимо от его жизненного содержания. Дело в том, что художественное образование дает нам языковые средства для выражения своего мнения о произведении. Но дело еще и в том, что эстетическая диспозиция зависит от материальной независимости человека, оттого что культурный капитал является принадлежностью экономически независимых категорий населения. Эс-

стетическая диспозиция исключает всякую наивную или чисто этическую реакцию, чтобы сосредоточиться исключительно на способе репрезентации, стиле и т.д. В таком виде она является аспектом общего отношения человека к миру и к другим, своеобразным жизненным стилем. Этот социологический вывод Бурдье вряд ли применим к российской культурной ситуации, для которой применим разрыв между культурным и экономическим капиталом ее носителей, что ведет к тому, что культурный капитал начинает выполнять компенсаторную функцию, многочисленные примеры того мы видим как в советской, так и в постсоветской действительности (посещение выставок, театров, концертов классической музыки, лекториев, приобретение интеллектуальной литературы.) В то же время новые обладатели экономического капитала также стремятся приобрести культурный капитал, но делают это нередко как типичные культурные потребители, как хорошо платящие туристы, на время вторгающиеся в страну высокого искусства. Эта диспропорция, это несоответствие западного и отечественного культурного опыта и его теоретизирование вызвано динамикой социальности, которая на Западе носила характер устойчивых тенденций на фоне социальных перемен, в то время как потрясения в очередной раз пережитые Россией, столь драматично изменили ее культурные контексты, что ее культурное пространство приобрело характер палимпсеста, где мы находим следы тех же самых процессов, о которых в применении к западной культуре пишет Бурдье. Поэтому и фигура эстета, “погруженного в игры культуры”, напоминает нам влюбленного в искусство русского ценителя дореволюционного времени. Трудно найти столь многочисленные примеры эстетической диспозиции как среди художников. Так и среди публики, чем в русской художественной культуре “серебряного века”.

Материальное или символическое потребление — это одно из проявлений той легкости, которая создается отсутствием экономической зависимости. По мере того, как увеличивается дистанция от экономической зависимости, жизненный стиль становится продуктом того, что называется стилизацией жизни, которая организует самые разные практики: и эстетические и бытовые (вплоть до интерьеров домов, стиля в одежде и т.д.)

Эстетическое чувство как чувство отличия

Эстетическая диспозиция — это не только способ восприятия произведений искусства. это один из аспектов дистанцированного, самоуверенного отношения к миру и к другим, основанного на

определенных социальных условиях существования. Это выражение привилегированной позиции в социальном пространстве, которое особенно явственно ощущается в сравнении с другими социальными условиями существования. Как и любой другой вкус, она объединяет и разделяет. Она объединяет тех, кто были продучены теми же условиями, отделяя их одновременно от всех остальных. Это разделение очень важно, поскольку вкус является основой всего, чем мы обладаем, включая людей и вещный мир, и всем, чем мы являемся для других. Через вкус мы классифицируем себя и нас классифицируют другие. Вкусы, то есть явные предпочтения, являются практическим подтверждением неизбежных различий, когда их надо оправдать. Это делается через отрицание вкусов других. Вкус — это неприятие вкусов других не потому, что эти вкусы заложены от природы, а потому что каждый вкус ведет к отказу от других как неестественного для себя. Эстетическая нетерпимость может быть очень разной. Это ярко проявляется в неприятии носителями масскульта культуры высокой, несмотря на то, что в наше время грань между ними бывает сильно размыта. Это не мешает существованию широко распространенного среди искушенной публики предвзятого мнения о чрезвычайно низком статусе многих форм популярной культуры. Это переносится и в область теоретической рефлексии, что привело к отсутствию в отечественной традиции серьезных исследований популярных культурных форм.

С точки зрения Пьера Бурдьё, непереносимость к соединению высокого и популярного вкуса означает, что игры отдельных художников и эстетов и их борьба за монополию художественной легитимности менее невинна, чем им кажется. Вопросы художественного вкуса неотделимы от проблем вкуса в повседневной жизни. Так жизненный стиль художника — это всегда вызов буржуазному жизненному стилю, который он осуждает как абсурдный путем практической демонстрации абсурдности пустоты их ценностей. В эстетической диспозиции заложено отрицание духа серьезности, требуемого буржуазным этосом. В отличие от стиля, характерного для высокого социального положения его носителя, эстетика рабочего класса и культурно отсталых слоев среднего класса, склонна к эстетизации объектов, которые существуют в эстетике календарей и открыток, дешевых заменителей недоступных для них объектов и практик.

Между двумя этими группами занимает некое среднее положение достаточно отчетливая область культуры, представленная цирком, опереттой, боями быков, народными танцами, которая им кажется интересной и вызывающей любопытство.

Манеры и способ приобретения капитала

При равном уровне образовательного капитала разница в художественной компетентности определяется социальным происхождением. Культурная (или языковая) компетентность определяется условиями ее приобретения, которые представляют собой определенный фирменный знак. Важны не только различия в компетентности, но и манера их применения, выявляющая различные способы их приобретения. Манеры — это символическая манифестация, чье значение и ценность зависят как от воспринимающих, так и от производителя. Манера пользования символическими товарами составляет один из ключевых признаков высокого или низкого вкуса.

Приобретение культурного капитала может осуществляться двумя способами. Можно приобщаться к нему путем раннего спонтанного обучения в семье, расширяя его затем в ходе образования. С другой стороны, существует позднее упорядоченное сознательное обучение. Создающее особое отношение к языку и культуре. Компетенция знатока, бессознательное владение инструментами постижения искусства, также как искусства мысли или искусства жизни не может быть передано исключительно понятиями и предписаниями. Если знаток искусства часто не может сформулировать принципы своего суждения, все институализированное обучение предполагает степень рационализации, которая влияет и на отношение к воспринимаемым произведениям. Свободное удовольствие эстета исчезает, когда появляются понятия¹².

Формальное образование обеспечивает способы выражения, которые выводят практические предпочтения на уровень квазисистематического дискурса и организуют их вокруг четко сформулированных принципов. Таким образом достигается символическое господство над практическими принципами вкуса. Те, кто уже обладает чувством красоты, получают принципы, понятия, формулы вместо импровизации, но прежде всего (и по этой причине эстеты не любят педагогов) рациональное преподавание искусства встает на место непосредственного опыта, предлагая решения тем, которые хотят компенсировать потерянное время.

В то же время образовательные учреждения могут хотя бы частично сгладить нехватку культурного опыта у тех, кто не получает его в своей социальной среде. Несомненно эта идея зиждется на идеализированной модели образования, которая редко реализуется на практике, несмотря на разницу социокультурных контекстов. Что касается отечественной ситуации, положение в сфере преподавания предметов так называемого художественного цикла

ничуть не способствует формированию “культурного капитала” у тех, кто им не владеет изначально. И это несмотря на формальное признание важности художественного образования, на весьма ценные практические и теоретические разработки, на ряд успешных экспериментов, общий уровень культурной компетентности снижается, что подтверждается данными социологических исследований среди школьников. Даже введение в школьные программы ряд новых предметов гуманитарного цикла (мировая художественная культура, риторика, москвоведение) на практике является фрагментарным, маргинальным и малоэффективным.

Исследование причин этого явления представляет собой комплексную задачу, но вполне очевидно то, что вряд ли возможно в данных условиях помочь приобрести культурную компетентность институционализированным путем. Это связано и с общим статусом культуры в социальных структурах, сложившихся в постсоветский период.

Для Бурдьё большинство социальных способов использования культуры связаны с представлением о том, что культура — это не только то, чем человек изначально является. А то, что он имеет или то, чем он стал (что он приобрел в процессе социального опыта). Эстетический опыт социально обусловлен. Произведения искусства принадлежат только тем, кто приобрел возможности усвоить-присвоить их. И только немногие получили реальный шанс извлечь пользу из теоретической возможности, предложенной всем наслаждаться произведениями, выставленными в музеях. Если мы это примем как данность, в противовес привитым нам эгалитарным установкам, то возможно наши сожаления по поводу уровня культурной компетентности окажутся лишь демифологизацией представлений о великой силе искусства для всех, сложившихся в эпоху русской демократической критики. С другой стороны, возникает вопрос, в чьи руки при существующем положении вещей попадет культурный капитал и каково будет место ценностей высокой культуры в иерархии культурных приоритетов, которые складываются в наши дни.

¹ См: Culture and Society. Contemporary Debates. Ed. J.C.Alexander. Cambridge, 1995. P.25

² Эстетические взгляды П.Бурдьё анализируются также в работах: Шапинская Е.Н. Формирование эстетического сознания в контексте современной массовой культуры //Современные концепции эстетического воспитания. М. 1998, Шапинская Е.Н. Массовая культура XX века: очерк теорий // Полигнозис, №2, 2000

³ Bourdieu P. Distinction. Routledge, 1994

⁴ Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. N.Y., 1955

⁵ Там же. с.13.

⁶ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991

⁷ Langer S. On Significance in music. — In: Aesthetics and the Arts. NY, 1968. p.183.

⁸ Bourdieu P. Distinction. P.33.

⁹ Woolf V. Mr. Bennet and Mrs. Brown. — In: Collected Essays. L., 1966, p.326.

¹⁰ 10

¹¹ Пруст Масель Сборник эссе “Пастиж и меланж”. Париж, 1970.

¹² Законы, управляющие восприятием искусства, это особый случай законов культурной диффузии. Какова бы ни была природа сообщений: религиозное пророчество, политическое выступление, публичный имидж, технический объект, восприятие зависит от категорий перцепции мысли и действий тех, кто его получает. В дифференцированном обществе устанавливается тесная взаимосвязь между качеством передаваемой информации и структурой публики. ее эффективность тем больше, чем она непосредственнее отвечает ожиданиям, эксплицитным или имплицитным, которые обусловлены семейным воспитанием и социальным статусом воспринимающих (в случае высокой культуры и академического образования) и которое диффузное давление референтной группы поддерживает и усиливает постоянными соотношениями с нормой. Именно на основе этой связи между уровнем передачи сообщения и структурой публики, рассматриваемой как индикатор уровня восприятия, стало возможным сконструировать математическую модель посещения музеев.

*Е. Н. Шапирская,
д-р филос. наук, профессор.
С. Я. Кагарлицкая,
канд. филос. наук, доцент.*

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ПОПУЛЯРНУЮ КУЛЬТУРУ

Ч.МУКЕРДЖИ, М.ШАДСОН

Предисловие переводчика

Предлагаемый вниманию читателей текст является введением к антологии *“Новый взгляд на популярную культуру”* (*“Rethinking Popular Culture”*)¹, которая была выпущена в свет издательством Калифорнийского университета в 1990 г.

Авторы-составители, М.Шадсон и Ч.Мукерджи², по-видимому, первоначально ставили перед собой определенные педагогические задачи: сориеентировать студентов и начинающих исследователей в новой междисциплинарной области знаний, которую в США принято называть “популярная”, или “народная” культура (*“popular culture”*). Этим объясняется кажущаяся незавершенность текста: он как бы обрывается на полуслове; замечания и выводы общего характера, которые напрашиваются в процессе чтения, словно повисают в воздухе. Очевидно, авторам хотелось быстрее непосредственно “погрузить” читателей в самую гущу фактического, дискуссионного материала, имея в виду последующие обсуждения его в аудитории. Однако по прошествии 10 лет после опубликования этой работы становится ясно, что ее результаты далеко превосходили первоначальные намерения авторов. Без ссылок на эту книгу не обходится ныне ни одна серьезная научная монография, ни одна новая учебная программа. Блестящий подбор материала и — в еще большей степени — мастерски выполненное введение сделали эту книгу очень известной.

Написанный “на одном дыхании”, концептуально острый и полемический текст, по нашему мнению, должен вызвать интерес у российских читателей. Интерес вполне объяснимый, ибо в отечественной литературе работ с таким широким “заходом” на проблему пока еще не было. Увлечение некоторыми новейшими (прежде всего, техническими, информационными, коммерческими) аспектами массовой культуры на время как бы заслонило от исследователей тот основополагающий факт, на который очень последовательно указывают М.Шадсон и Ч.Мукерджи. Авторы настаивают на том, что современная массовая культура (включая рекламу, телевидение, прессу, шоу-бизнес, бульварные романы, киносериалы и пр.) не должна противопоставляться “высокой” профессиональной, а также аутентично народной, фольклорной культуре, ибо они соприкасаются и взаимодействуют в едином социально-знаковом, коммуникативном пространстве.

Видимо, такая позиция авторов не случайна. Исторически сложилось так, что национальная культура Соединенных Штатов Америки

развивалась на основе синтеза множества этнических традиций, при самом активном участии профессиональных художников, исследователей, популяризаторов. Символами современной американской культуры являются, прежде всего, Голливудом и телевидение, объединившие нацию на всех социальных “этажах”, воплотившие “американскую мечту”. Другой общепородной, единой для всех культуры у Америки нет! Поэтому для большинства рядовых американцев, а вместе с тем и для многих ученых, понятия “массовой”, “народной”, “популярной” культуры практически означают одно и то же.

Возможно, более точным наименованием для единого коммуникативного, символического пространства, о котором пишут Шадсон и Мукерджи, на русском, а также на многих других европейских языках, является не термин “народная культура” (буквальный перевод английского выражения “popular culture”, употребляемого авторами текста) — а “повседневная культура”, или “культура повседневности”. Обсуждая такую возможность с коллегами, учеными разных специальностей, я неизменно встречал понимание. Однако я не мог взять на себя смелость произвольно толковать научную терминологию, избранную авторами. Поэтому в предлагаемом ниже русском переводе используется более привычная для наших профессионально образованных читателей непосредственная калька с английского — **популярная культура**. Впрочем, дело не в терминах, а в новых принципах подхода к изучению обширного класса культурных явлений, когда упрощенное плоскостное видение иерархии “высоких” и “низких” жанров сменяется более дифференцированной, многомерной картиной реальности; когда ясно понимается, что противоположности “верха” и “низа” в культуре не абсолютны, а исторически обусловлены, и главное внимание обращается на поиск генетических и интертекстуальных связей внешне разнородных форм, на обнаружение скрывающейся за культурными “одеждами” базовой социальной и политической стратификации.

Авторы подчеркивают, что корень проблем массовой культуры находится не в эстетике (различиях “хорошего” и “дурного” вкуса!), а, прежде всего, в антропологии и социологии. Именно то, что авторам удалось показать преимущества такого подхода, исключаящего высокомерно-пренебрежительное отношение к явлениям “массовой”, или популярной, культуры, по нашему убеждению, является главной причиной заслуженного успеха М.Шадсона и Ч.Мукерджи как исследователей и критиков современной культуры. Этим же путем сегодня идут многие их соотечественники, а также французские и британские коллеги, например, П.Бурдьё, ученые Бирмингемской социологической школы и др. Правильная оценка данного подхода российскими учеными (философами, социологами, антрополо-

гами, искусствоведами) могла бы способствовать более глубокому пониманию взаимосвязи разнообразных элементов культуры – как общественных, так и личностных, как простых (обыденных, типовых), так и более сложных, уникальных.

А.В.Захаров,
канд. филос. наук

Новый взгляд на популярную культуру

Нынешнее поколение ученых является свидетелем быстрого развития исследований популярной культуры. Начавшись в русле академической науки, они превратились в широкую интеллектуальную реку, в которую впадают потоки из различных дисциплин. Антропологи, историки, социологи и литературоведы бросили вызов основным положениям в специальных областях знания, привлекая внимание к популярной культуре в характерных для нее формах.

Это интеллектуальное движение, направленность которого была обусловлена общим культурным подъемом 60-х годов, привело за последние двадцать лет к пересмотру представлений о границах научных дисциплин и к формированию отличающихся неоднородным характером полей знания, таких как теория коммуникаций и культурология. Четкий концептуальный водораздел между “высокой” (estimated) и популярной, массовой (representative) культурой был нарушен. Литературная и художественная критика начали осознавать, как много общего имеют высокая и популярная культуры в качестве форм социальной практики. Объективистский, безоценочный подход, применяемый в современных социальных науках, повлиял на способ мышления в гуманитарных исследованиях. Ученые убедились, что традиционное разделение на высокую и популярную культуру отражает в большей степени политические симпатии и притязания элит, чем интеллектуальные или эстетические различия. Они обратили внимание на взаимодействие высокой и популярной культур. Поп-культура стала пониматься как важная сфера политических и социальных конфликтов и как действенное орудие политической мобилизации масс. Интерес к чаяниям и поступкам простых людей становится сильнее интереса к деятельности политических, дипломатических и военных элит, что в особой степени заметно на примере работ по истории. (Может быть, дело пока еще и не зашло так далеко, но некоторые критические замечания об “ослаблении политического аспекта” в исторических трудах свидетельствуют о существовании подобной тенденции.)

Новое понимание задач исследования популярной культуры поставило под вопрос прежние воззрения на массовую культуру

как на результат деградации и на элитарную — как на явление прогрессивное. В новых исследованиях признается значимость обычного, ординарного. Повседневность воспринимается как законный объект теоретического интереса, преодолеваются идеологическая предвзятость и ставится ряд серьезных вопросов о роли поп-культуры в политической и социальной жизни.

Новые подходы к исследованию популярной культуры примечательны не только в содержательном плане, но и теми изменениями, что произошли в оценке их статуса по отношению к прочим научным дисциплинам. Исторически сложилось так, что научные академии и университеты считали своей обязанностью пропагандировать высшие культурные достижения человечества. Совершенно очевидно, что повышенное внимание к эксклюзивному несет в себе опасность ограниченного понимания культуры, хотя многие исследователи не перестают гордиться этой “ограниченностью” и поныне. Однако является ли подобная позиция на самом деле ограниченной или же это, по выражению Геральда Граффа, “просветительский фундаментализм”³? В общем, по большому счету, университеты на Западе всегда занимались пропагандой достижений западной цивилизации; а в постклассический период — достижений культуры, обязанных своим возникновением господствующим национальным элитам.

Хотя в университетских учебных программах пятидесятилетней или столетней давности не находилось места для изучения популярной культуры, но семена будущих изменений уже тогда были брошены в землю. В XVIII столетии понятие “культура” было синонимом понятия “цивилизация”, что должно было свидетельствовать о наличии эволюционного процесса превращения человечества из “дикого” и “варварского” в “цивилизованное”. Пиком данного процесса считалась европейская культура XVIII века. Немецкий философ Йоган Готфрид Гердер возражал против подобных воззрений: “Люди всей планеты, скончавшиеся на протяжении веков, вы жили не только для того, чтобы удобрить землю своим прахом и чтобы ваши потомки насладились радостями европейской культуры. Самая мысль о финализме европейской культуры есть ужасное оскорбление величия природы”⁴. Гердер был первым, кто стал говорить не о “культуре” в единственном числе, а о “культурах”. Он начал использовать данный термин в значении, которое станет нормой для антропологии и социологии спустя столетие. Гердер и его ученики вдохновили исследователей на изучение “фольк-культуры”. Уже в начале XIX века, под влиянием вновь возникшего течения романтизма, увлечение фольклором охватило всю Европу. Однако институциональное закрепление данной области знания произошло позднее, вместе с формальной органи-

зацией всего корпуса социальных наук. Хотя искусство “примитивных” народов не было еще включено в программы факультетов искусствоведения и литературоведения, тем не менее, оно уже изучалось в антропологии. Его еще не признали в качестве самостоятельного объекта исследований, но все же рассматривали как свидетельство многогранности человеческого рода.

Первоначально антропология и другие социальные науки оказывали незначительное влияние на понимание центральных проблем гуманитарного знания. Даже в самой антропологии существовавший потенциал использовался не полностью. Концентрация внимания на экзотических культурах делала антропологию невосприимчивой к современной ей популярной культуре, так как считалось, что изучение “примитивных”, “вульгарных” форм должно вестись в рамках концепции “модернизации”. Антропологи не рассматривали такие формы массовой культуры, как фильмы про индейцев или изготовление сувениров для туристов, заслуживающими научного внимания. Если на них все же падал взгляд исследователя, то они расценивались как симптомы упадка благородных традиций, как некая примесь в “бульоне” культуры, а не как его полноценный ингредиент. Таким образом, даже весьма демократичная наука антропология удовлетворялась общепринятой позицией, испытывая в отношении современной поп-культуры тот же негативизм, что и “высоколобая” художественная, литературная критика. Даже антропология была склонна к превознесению народной (folk) культуры в качестве аутентичной и к осуждению массовой культуры за ее носящие коммерческий характер продукцию и направленность, за ее идеологическую ангажированность и эстетический конформизм.

Процесс легитимации современной популярной культуры как университетского учебного курса и как предмета серьезных научных занятий сегодня еще далек от своего завершения, но все же за последнее время сделан огромный шаг вперед. Как в социальных, так и в гуманитарных дисциплинах отношение к исследованиям поп-культуры существенно изменилось, что, в свою очередь, повлияло на определение предмета этих областей знания. Поскольку было показано, что “аутентичные” народные (folk) традиции зачастую имеют корни в культуре метрополий и властвующих элит, а также что создаваемые профессиональными авторами популярные произведения могут глубоко проникать в повседневную жизнь простых людей, то проведение четкой демаркационной линии между высокой и низкой культурами или противопоставление аутентичной, создаваемой самим народом “народной” (folk) культуры, с одной стороны, и неаутентичной, деградирующей, коммерциализированной “массовой” культуры – с другой, стало делом довольно рискованным.

На фоне подобного переосмысления сложившейся ситуации трудно дать однозначное определение понятия “популярная культура”. Мы оставляем в стороне множество терминологических дискуссий, приняв тезис о том, что популярная культура охватывает различные верования (“beliefs”) и формы практической деятельности, а также культурные объекты, используемые широкими слоями населения. Такос понимание включает как народные (“folk”) верования, формы практической деятельности и различные объекты, имеющие корни в локальных традициях, так и массовую культурную продукцию, создаваемую при участии различных государственных и коммерческих центров. Сюда входят как популяризированные образцы элитарной культуры, так и имеющие народное происхождение формы, возведенные в ранг музейной традиции.

Хотя исследования в области популярной культуры породили целый поток междисциплинарной литературы, ученые продолжают говорить друг с другом с позиций специализированного знания и действуют в данной области не как неофиты, а как люди, сформированные определенными воззрениями, традициями и теориями, имеющими хождение в соответствующих научных дисциплинах. Ни одна из этих дисциплин не обладала и никогда не будет обладать монополией на изучение поп-культуры; ни одна из этих дисциплин не выработала некоего “наилучшего” подхода к ее исследованию. Все они видят “различные части слона”. Более того, каждая из них использует популярную культуру как оружие в своих междисциплинарных “войнах”. Процесс легитимации исследований поп-культуры во всех отраслях знания вызвал целый ряд теоретических возражений против основных положений, сложившихся в рамках данных дисциплин. В любой из этих наук исследователи популярной культуры ощущали себя новаторами, маргиналами, бросающими вызов традиционным представлениям о методах и объектах анализа, миссионерами в рамках тех дисциплин, к которым они принадлежали, и вместе с тем носителями новых тем и идей, заимствованных из других наук.

Например, историки французской Школы “Анналов” стремились избавиться от односторонности многих научных работах, фокусировавших свое внимание на деятельности образованных слоев общества и на политической истории наций. Вместо этого они выдвинули на передний план изучение жизни простых людей, которые оставили после себя лишь небольшое количество письменных документов. Французские историки предложили использовать смешанные факты (записи дат рождения, похорон, свадеб или расходные книги), а также описания коллективной ритуальной жизни, сделанные образованными очевидцами этих событий. Такая исследовательская техника потребовала от историков изучения некоторых

формализованных социальных дисциплин. Однако знакомство с методами социальной статистики и демографии не превратило их в социологов ("social scientists"). Историки "Анналов" хотели восстановить утраченное прошлое, понять его влияние на культурные образцы, в том числе и современные, они хотели использовать факты прошлого для осмысления потока происходящих во времени событий и для установления его гуманистической значимости.

Сходным образом историки-марксисты, занимающиеся изучением роли культуры в политической мобилизации угнетенных групп, заимствовали множество социологических понятий и методов, которые обычно применяются в социальных науках. Они делали это не ради самоценной любви к фактам, а для того, чтобы прозвучали голоса общественных групп, ранее не упоминавшихся в исторической литературе. Копание в архивах стало осознанной формой выражения актуального интереса к политике в исторической науке...

Таким образом, исследователи популярной культуры работают в рамках собственных дисциплин, одновременно борясь с их ограниченностью. Те же из них, кто добился наибольших успехов, внесли изменения в представления о предмете своей специальности и превратили практикуемый ими тип деятельности в новую (пока еще подвергаемую критике) модель "хорошей" научной работы.

Многие ученые, охваченные энтузиазмом все более глубокого проникновения в новую открывшуюся их взглядам область поп-культуры, не проявляют интереса к четкой демаркации ее границ. В конечном счете, их можно понять: они восстали против традиционного разделения по научным специальностям и во многих случаях смогли установить новые границы специализации в науке. За полученную в результате этого свободу исследований пришлось уплатить известную цену. Заимствования фактов и теорий из родственных дисциплин порой бывают недостаточно мотивированными. Поэтому ученые, занятые конкретными проблемами, не всегда могут дать убедительные ответы на ряд вопросов. Почему, например, аналитики популярной культуры столь озабочены ролью рабочего класса, изменением функций образования? В какой степени формы народного творчества отражают реальность, а не только мечты и желания народных масс, Как изменения в ментальной сфере отображаются в объектах и произведениях поп-культуры? Наблюдая за развитием анализа популярной культуры в исторических науках, антропологии, социологии, литературоведении, люди, впервые знакомящиеся с данным полем знаний, могут яснее увидеть, как интеллектуальные традиции и политические ориентации в отдельных областях воздействовали на формирование общей тематики исследований.

Новые подходы к изучению культуры, на которые мы указа-

ли выше, конечно, не являются результатом чисто интеллектуального развития, оторванного от реальных исторических и социальных условий. Все они, в целом, формировались под влиянием политических изменений, происходивших десятилетиями в академической среде. Антиэлитаристские тенденции, придающие импульс исследованиям популярной культуры, явились продуктом радикальной критики системы высшего образования, которой сопровождалась культурная трансформация, происходившая в 1960-е и последовавшие за ними годы. В частности, это сделало академическую публику более восприимчивой к марксизму и более внимательной к положению рабочего класса и других групп, занимающих низшие этажи социальной лестницы. Это выразилось, помимо всего прочего, в том, что ряд менее политически ангажированных теорий и даже такие течения, как структурализм, которые вполне могли стать консервативными, приобрели антиэлитарную окраску.

Изучение повседневной жизни средневековых крепостных, женщин, детей и других групп, которых профессиональные историки до этого почти полностью игнорировали, изменило и обогатило представление о задачах науки на факультетах ведущих университетов мира. Интерес к поп-культуре был увязан с современными требованиями женщин и этнических меньшинств, добивающихся более справедливого представительства в культурной сфере, в результате чего конвенционализм общепринятой историографии стал казаться все более слепым. Исторические факультеты приобрели главенствующую роль в разработке учебных курсов для нетрадиционных колледжей и студенческих контингентов, представляющих этнические меньшинства.

Литературоведы, историки изобразительного и музыкального искусства в большей степени, чем вся остальная академическая публика, являлись приверженцами элитаристских концепций культуры. В самом деле, защита “хороших” вкусов и ценностей во многих отношениях служила оправданием их деятельности. Поэтому они казались самыми косными и скучными из всех тех, с кем приходилось сталкиваться исследователям популярной культуры. И этот факт позволяет объяснить, почему изменения в литературоведении, по сравнению с другими названными областями знания, оказались наиболее впечатляющими. Современная теория литературы, которая фокусирует свое внимание на отношениях между текстами, их создателями и аудиторией — и делает вывод, что текст может быть понят только в аспекте этих отношений, — не стесняется рассматривать любовные романы, научную фантастику, а также мыльные оперы и другие принижаемые ранее литературные формы как полноправные объекты анализа. Революция, произо-

шедшая в теории интерпретации текстов, не могла не поставить вопрос о назначении литературной критики в целом.

Результатом обозначенных выше процессов является изменение атмосферы, царящей в научной, интеллектуальной среде, вследствие чего исследования популярной культуры стали не только возможными, но и необходимыми.

Исторические исследования популярной культуры

В целом историки уделяли популярной культуре больше внимания, чем представители других научных дисциплин, но делали они это по разным мотивам. Историки, специализирующиеся на периоде XIX – начала XX вв., чаще всего обращаются к ней для того, чтобы лучше понять последствия промышленной революции. В частности, их интересовали значение новой, формирующейся в это время коммерческой культуры для развития рабочего класса; а также новые формы использования культуры как средства социального контроля. Историки периода раннего Модерна, подобно археологам, стараются отыскать исчезающие во времени следы культурной активности необразованных людей. Если историки XIX столетия свою главную задачу видят в том, чтобы защитить популярную культуру от фальсификаций и прояснить отношения, сложившиеся у нее с политикой, то историки раннего Модерна ставят своей целью сохранение максимального количества ее фрагментов для истории. В этом проявляется сильный эгалитаристский импульс, реакция на традиционную историографию, которая отдает предпочтение письменным свидетельствам. Однако результаты их работы в меньшей степени связаны с современной политикой, чем работы историков XIX столетия, пытающихся распутать сложный узел проблем, возникший в процессе перехода к индустриальному капитализму.

Медиевисты и историки раннего Модерна, не пренебрегая характеристиками утонченной придворной культуры этих периодов (достигшей своих высот, а, возможно, и крайней степени падения в Версале), привлекают внимание к забытой практике представителей другой, обладающей меньшим могуществом социальной сферы. Чтобы восстановить в истории в своих правах рядовых людей, они с явным сочувствием обращаются к изучению способов распространения книжной культуры в народе, народных празднеств, карнавалов, песен, шуток, картин и танцев. Для этих целей ими используются новые методы исследования, заимствованные из антропологии и социологии. А поскольку народная практика не может быть успешно понята путем экстраполяции элитарных образцов поведения или в результате изучения описаний этой практики, данной

выходцами из элитных слоев общества, методологические вопросы становятся главным объектом внимания этих ученых.

Французский историк Фернанд Бродель утверждает, что ученые, вооруженные современными методами, приступают к изучению в Европе “другого” рода истории, протекающей “ниже уровня официальной политики и социального слоя богатых людей”, истории постепенных (*longue duree*) изменений, существенно, но без заметного драматизма трансформирующих жизнь простого люда⁵.

Не случайно один из основателей Школы “Анналов”, Люсьен Февр, обратился к изучению проблемы образования, выделив для анализа временной отрезок истории Европы между XII и XVI веками. Он и Анри-Жан Мартен написали книгу, основанную на статистических данных, относящихся к истории книгопечатания и образования⁶. Они попытались реконструировать модель книжной культуры и проследить те изменения, которые она претерпела после внедрения книгопечатания. Этот труд был позднее дополнен работой Натали Девис, посвященной типам неэлитарного образования и особенностям чтения, характерным для Франции в период раннего Модерна; работой антрополога Жака Гуди, посвященной когнитивным механизмам овладения грамотой, также написанной в историческом ключе; и работой Елизабет Эйзенштейн о решающей роли книгопечатания в эпохи Ренессанса, Реформации и научной революции⁷.

Одной из центральных проблем для названных исследовательниц являлось определение природы образования (или образованности). Натали Девис ставит вопрос о том, что люди из различных социальных страт могли читать и какое воздействие на них оказывало это чтение. Она предлагает не смешивать простое умение читать с получением образованными людьми доступа к достижениям культуры. Она также считает, что реально существовавшая книжная культура того времени не являлась однородной. Автор ясно показывает, что границы ее распространения в XVI столетии не совпадали с границами грамотности, потому что грамотные часто читали книги вслух для тех, кто не умел читать. Кроме того, она замечает, что полуграмотные люди, жившие в высокообразованной городской среде, в большей мере подвергались воздействию образования, чем немногочисленные представители высшего типа образованности, проживавшие в сельской местности.

Примечательно, что Девис рассматривает чтение как активный вид деятельности. Очень часто, указывает она, читатели “переводили” попавшие в их руки тексты с французского языка на местные диалекты или “редактировали” в соответствии со своими вкусами фрагменты, взятые из больших трактатов. Вследствие этого у них появлялись дополнительные возможности для интерпретации

текстов. Все сказанное служит подтверждением теоретической позиции, обозначенной Девис в начале работы: печатная книга была не столько источником идей, сколько “средством общения”.

Эти взгляды разделяет и Карло Гинзбург⁸. Получение образования открывало перед людьми возможность мыслить по-новому, подчеркивает автор, но это не значит, что, научившись читать и писать, они автоматически начинали думать, “как образованные”. Неграмотные люди получали возможность становиться субъектами книжной культуры и принимать образцы поведения “образованных” сословий, однако читатели, сохранявшие связи с архаичной устной культурой, могли использовать свойственные ей методы мышления. Гинзбург приводит в качестве примера происшедший в XVI столетии случай с мельником, который создал идеосинкретическую ересь на основе того, что “вычитал” из множества религиозных и “исторических” книг. Этот человек умел “читать”, но при этом использовал методы мышления и интерпретации текста, характерные для устной культуры. Он в равной мере доверял книгам, содержащим мифологические, теологические и научные фрагменты; более того, все это он расценивал как материал, подходящий для его собственных повествований. Из всего прочитанного мельник создал идеосинкретический миф, который был столь тщательно разработан и о котором он говорил так уверенно, что католическая церковь решила, будто он является членом большой еретической секты.

Ныне вошло в обычай употреблять слово “чтение” как метафору для интерпретации любого культурного объекта — как книги, так и произведения изобразительного искусства, общественного ритуала, народного костюма. Стало также общим правилом мыслить культурные объекты как нечто, содержащееся в “коде”, в “языке” или извлекаемое из них. Трактовка “образованности” как социального понятия и “чтения” как метафоры создает некоторые новые проблемы. Исследователи тех типов образованности, которые бытовали в Европе до XVIII века, убеждаются в том, что низкий уровень грамотности создает барьеры непонимания между нами и людьми отдаленных эпох. Недостаток дневников и других первичных источников, конечно, ограничивает наше знакомство с “голосами” из прошлого, но проблема представляется более серьезной. Мы узнаем о неграмотных людях прошлого из текстов, написанных с точки зрения людей, принадлежавших к культуре, для которой были характерны высокие образовательные стандарты, и использующих приемы мышления и чувствования, которых не могли использовать люди неграмотные. Поэтому частью задачи, рассматриваемой историками популярной культуры этого периода в качестве научного проекта, причем задачи очень трудной, является рас-

крытие культурных оснований соответствующих эпох, которые значительно отличаются от культурных оснований нашего времени.

Для реализации данного проекта историки “Анналов” предложили использовать антропологические теории и методы. Ведь антропологи разработали свои научные методики для изучения (первичных) необразованных групп. Народная культура Средневековья и раннего Модерна часто выступала как культура представлений, заполненная ритуалами и церемониями, днями святых и другими религиозными праздниками. Исследование всех этих феноменов обычно относят к области антропологии. (Если “чтение” является одним из главных понятий новых исследований поп-культуры, то “представление”, или *performance*, — это другое важнейшее понятие).

Наиболее предприимчивые историки пробуют соединить статистические и антропологические методы — и иногда с большим успехом. В магистерской диссертации Эммануэля Лядюри используются данные о налогообложении и дается пример антропологического прочтения народных ритуалов, достигавших своего апогея в карнавале⁹. Он реконструирует ход событий по дневникам двух богатых людей, принимая во внимание и комментируя выражаемые ими различные точки зрения на происходящее. Примечательно, что автор описывает главных действующих лиц этих событий в терминах социальных характеристик, сконструированных на основе налоговых списков и записей в гостиничных книгах прибывших, а также анализирует символику карнавала, которая указывает на обобщающий характер политического содержания данного события.

Интерес к символическим формам выражения политического протеста и отточенная техника антропологического анализа демонстрируются в известной работе историка Роберта Дарнтон “Великая кошачья резня”. Дарнтон показывает, как недовольство подмастерьев, занятых в печатной мастерской XVI века, выливается в акты враждебности и насилия. Но подмастерья не делают ни мастера (источник их угнетения), ни его жену (источник крушения многих их надежд) непосредственными объектами возмездия. Они избирают символические средства, превращая хозяйскую кошку в объект своего недовольства, и сосредотачивают свою ненависть на животном. Молодые люди не стремились к открытому политическому действию, дававшему выход жалобам и требованиям — что делали многие из участников крестьянских восстаний, — но выражали свои чувства более безопасным способом — символическим. Результат был не менее эффективным. Значение их действий было достаточно очевидным для работодателей и воспринималось ими как угроза. В данном случае культурно оформленное действие (*performance*) предстает перед нами как часть культурной политики.

Несмотря на то, что карнавалы и вышеописанная “Кошачья резня” могут рассматриваться как примеры использования культуры в интересах политической борьбы, их нельзя смешивать с организованным политическим сопротивлением, какое было свойственно, например, XIX веку. Самодеятельные артисты из социальных низов в обоих случаях использовали символы общепринятой культуры как способы указания на свое подчиненное положение и как отдушину для выражения своего несогласия, но в эпоху Возрождения люди еще не могли сопротивляться культуре как таковой и не протестовали против фундаментальных основ социальной иерархии, к которой они принадлежали. Эти символические протесты не были действиями грубых, неотесанных крестьян (если таковые когда-либо существовали); это были акты, совершенные образованными людьми, овладевшими техникой “чтения” политических отношений и культурной символики.

В отличие от историков раннего Модерна, историки XIX века озабочены не столько идеей сохранения культуры народных масс как таковой, сколько желанием прояснить и описать *политическое* значение и функции культуры, актуализируемые в процессе индустриализации. Их интересует, в частности, как популярная культура в одно и то же время могла содействовать установлению системы социального контроля элитарных групп над неэлитарными, в особенности — над рабочими и женщинами, а с другой стороны — способствовать выражению новых аспектов социальной интеграции и дифференциации.

Подчеркнутое внимание к занимающим подчиненное положение социальным группам — крепостным, иммигрантам, женщинам — стало примечательной чертой многих исторических исследований. Исторические труды теперь часто пишутся, как говорится, “снизу вверх”. Показательным, а во многих отношениях и образцовым исследованием, посвященным рабочему классу, стала вышедшая в 1963 г. монография независимого британского исследователя Е.П.Томпсона “Как создавался английский рабочий класс”¹⁰. В этой необычайно сильной, содержательной работе доказывается, что превращение рабочего класса Англии периода ранней индустриализации в организованную и сознательную социальную группу было не автоматическим, пассивным ответом на изменения в промышленности, а результатом целенаправленных действий общественных сил, обусловленных определенными экономическими факторами. Английский рабочий класс был не только *рабочим классом* Англии, но и *английским* рабочим классом, сознающим свою новую политическую роль в категориях, признанных в английском обществе. Томпсон подчеркивает, что полити-

ческие амбиции рабочих в большинстве случаев вырастали из веры в традиционный моральный порядок, и главную роль тут сыграло не новое революционное мировоззрение, а сознание прав “свободнорожденного гражданина Англии”, другими словами, понимание ими своей культурной укорененности. Это понимание передавалось от поколения к поколению – в песнях и устных рассказах, на собраниях землячеств (*fraternal organizations*) и в адаптированных переказах истории и мифов. Все это решающим образом повлияло на характер организаций и политику нового рабочего класса. Представители последнего видели перед собой образ прошлого, который мог служить примером для созидания и борьбы за будущее.

Историки рабочего класса по-разному истолковывают его культуру и отношения последней к фактору власти. Некоторые исследователи, такие как Томпсон и Гарет Стедман Джонс, считают важным понять, как рабочая культура способствовала формированию классового самосознания, вдохновлявшего рабочих на политические акции¹¹. Другие ученые, как, например, Кэти Пейс и Рой Розенцвейг (США), полагают, что важнее объяснить, как рабочим удавалось сохранять свою культурную автономию и развивать собственные традиции на протяжении XIX столетия¹². Они видят в культурной деятельности рабочих своего рода “летопись” их классовой борьбы.

Розенцвейг приводит ряд соображений о том, почему и как велась борьба с пьянством, распространенным в некоторых этнических группах рабочего класса. Эта привычка, имевшая свои корни в доиндустриальной эпохе, вступала в вопиющее противоречие с экономическими интересами и гегемонистскими устремлениями социальной элиты. Культура рабочих, включавшая традиционную выпивку на рабочем месте, снижала эффективность труда на фабриках и ставила под вопрос возможность предпринимателей контролировать поведение наемного персонала как в рабочее, так и в свободное время. Носившее форму традиции, пьянство не только противоречило нормам протестантской этики, требующей полной самоотдачи в трудовом процессе; оно расшатывало основы американского индивидуализма, поскольку обычай пьянствовать имел подчеркнуто коллективный характер. Кроме того, вследствие распространения питейных заведений в непосредственной близости от фабричных районов этот обычай (на своих ранних стадиях) стирал необходимые различия между рабочим местом и домом. Такое пьянство воспринималось не только как форма сопротивления контролю со стороны элитных групп общества, но и как покушение на основы господствующей культуры. Таким образом, оно имело политическое значение, хотя и не замышлялось как политический акт и не пыталось выдать себя за таковой.

Проблема культурного сопротивления контролю элит занимает центральное место в работах Кэти Пейс и Долорес Хэйден, избравших в качестве объекта феминистские движения¹³. Они стремятся выявить границы и способы установления господства определенных элитных групп (конкретно — мужчин, выступающих в качестве элиты) в культуре. Вместе с тем авторы приводят примеры того, как женщины-работницы и женщины, принадлежащие к элитарным группам, разными способами пытались создавать свою собственную (гендерную) культуру, которая могла бы служить их социальным и политическим интересам. В некоторых случаях женщины следовали тем или иным традиционным образцам, например, патриархальным; в других же случаях они видоизменяли господствующие культурные нормы в желательном для себя направлении. Например, женщины элитарных групп использовали индустриальную технику, чтобы реорганизовать домашнюю жизнь на коллективистских принципах или в духе модных для того времени социальных утопий. В условиях домашнего быта они стремились освободиться от физической и социальной изоляции и вместе с тем не стать жертвами нового разделения труда между полами, которым сопровождался процесс индустриализации. Женщины-работницы, используя вновь обретенную экономическую самостоятельность, покупали одежду, копирующую модные образцы. Однако при выборе ее отдавали предпочтение ярким тонам и кричащим фасонам, которые в то время ассоциировались с образом проститутки. Они репродуцировали модные образцы в той мере, в какой те могли служить выражению символики пола, но при этом перекладывали их на свой лад, вкладывая в манеру одеваться свой протест против господствующих вкусов.

Термин “гегемония” с недавнего времени стал широко употребляться во всех исследованиях поп-культуры. Этот термин применяется теперь — иногда весьма отвлеченно для описания любых аспектов культуры, идеологии или образцов практической деятельности, посредством которых элиты навязывают обществу свои взгляды, привилегии и легитимируют свою власть над неэлитарными группами. В известном смысле “гегемония” становится синонимом “доминирования”. Однако более точное назначение этого понятия, как оно было представлено в политологических работах итальянского автора-коммуниста Антонио Грамши, заключалось в том, чтобы объяснить, как доминирующие классы могут управлять, не применяя насилия. Грамши пришел к выводу, что угнетенные группы, принимая предлагаемые элитами категориальные определения мира за общезначимые, тем самым принимают участие в поддержании социального порядка, который делает возможным подавление их самих.

Историки, изучающие популярную культуру XIX столетия, ин-

интересуются не только проблемой культурной гегемонии и протеста. Во многих работах обсуждаются социальные образцы и отношения, действующие внутри доминирующей культуры. Такие ученые, как Росалинд Уильямс, Гюнтер Барт, Алан Трахтенберг, пытаются выяснить, почему профессиональный спорт, коммерческие выставки или универсальные магазины одинаково вызывают восхищение у людей, несмотря на различие занимаемых ими социальных позиций¹⁴. Они рассматривают формирование гегемонистской нормативной системы как предпосылку создания массового общества.

В работах Лоуренс Левайн дается впечатляющая картина изменений в XIX веке, на фоне которых происходило разграничение между популярной и “высокой” культурами. Исследуя восприятие публикой шекспировских пьес в Соединенных Штатах, Левайн показывает, что разделительная линия между популярной и элитарной культурами сформировалась в результате сложной культурной политики. Она отмечает, что в начале столетия эти пьесы воспринимались всеми как неотъемлемая часть самобытной “американской” культуры и больше объединяли, чем разделяли разные слои американского общества. Шекспира ставили на самодеятельных сценах в сельских районах с тем же удовольствием, что и в профессиональных городских театрах. Аудитория была гетерогенной, больше похожей на аудиторию, которая собирается во время современных легкоатлетических соревнований, чем на нынешнюю театральную публику. Только в конце столетия Шекспир был присвоен высокой культурой, уверовавшей в свое интеллектуальное превосходство над массами. Эта история очень напоминает другую, которую рассказал Поль Димаггио, – историю о двух учреждениях “высокой культуры”, появившихся в конце XIX века: Бостонском симфоническом оркестре и Бостонском музее изящных искусств. Автор показывает, что в обоих случаях учреждения сознательно и целеустремленно создавались элитными группами общества, чтобы сделать более явным их высокий статус в дискомфортной, текучей городской среде, размывающей классовые перегородки. Левайн и Димаггио сходятся во мнении, что “высокая культура” возникла в конце XIX столетия главным образом не из-за разницы в эстетических предпочтениях, а как форма культурной политики – рестратификации общества путем создания определенных типов культурных организаций и эстетических стандартов.

Левайн указывает на некоторые особенности шекспировских текстов, сделавшие их “конгениальными” американской культуре: их ораторский стиль (“как политические речи в парламенте”), мелодраматизм, индивидуалистичность и акцент на морализирование. Все это вполне отвечало американским ценностям начала XIX века, и шекспировские постановки способствовали прослав-

лению и утверждению этих ценностей. Восприятие пьес Шекспира в качестве литературного явления, а не наглядного урока морали привело к тому, что сферой утверждения индивидуализма и морализаторства стали другие произведения искусства (такие, как сентиментальный роман). Шекспировские тексты сделались “носителями” американских ценностей для элитных групп, частью новой привилегированной культурной территории (той, где стали размещаться музеи и исполняться симфонии), но это произошло не раньше, чем данные тексты сплотили американскую нацию, выразив ее идеалы индивидуальной свободы и ответственности.

Росалинд Уильямс анализирует происшедший в конце XIX века подъем массовой коммерческой культуры — культуры, которая приобрела потребительский и вызывающе броский характер и которую некоторые элитные группы поддерживали, а другие чуть ли не открыто отвергали. Работа Уильямс при первом знакомстве наводит на мысль о традициях школы Анналов, поскольку в ней привлекается внимание к объектам, которые сами по себе достаточно необычны для серьезного исторического исследования: к торгово-промышленным ярмаркам и выставкам (специфическим продуктам эпохи Модерна — символам подъема производительных сил, происходившего в середине XIX века); к универсальным магазинам и другим современным учреждениям торговли; к кинотеатрам, ночным заведениям, существование которых стало возможным благодаря изобретению электрического освещения. Однако Уильямс написала данную работу, чтобы вынести на обсуждение новые фундаментальные теоретические и политические вопросы, связанные с воздействием массовой культуры на общество. Радости потребительства, ранее доставлявшиеся исключительно элитным группам, теперь стали доступными и широким народным массам. Хорошо или плохо это для людей? Как это повлияло на самоопределение элитных групп? Как элитарная культура изменялась в ответ на эти новшества? Как мировая экономика влияла на эстетику массового потребления?

Из анализа Уильямс следует, что приведенные вопросы впервые были поставлены не критиками культуры XX столетия, размышлявшими о роли рекламы, народных развлечений или потребительской культуры в целом, — эти же вопросы находились в центре внимания интеллектуальных кругов конца XIX столетия, когда произошло настоящее вулканическое извержение в области массовой культуры. Уильямс воскрешает голоса прошлого, впервые определившие массовую культуру как вульгарную и неаутентичную, ориентированную на вкусовые притязания низкого уровня. Исследовательница доказывает, что подобное направление в рассуждениях выдает стремление переопределить элитарную куль-

туру после того, как ее ранее известные формы стали доступны массам. В начале века такие законодатели вкусов, как Б.Брумелль, отвергли эстетику французской придворной культуры, обратив свои взоры на простоту и совершенство как на признаки, свидетельствующие о подлинной изысканности. Тем самым они отмежевывались от образцов, предлагаемых для массовой публики, квалифицируя их как “безвкусицу”. Их усилия, направленные на утверждение новых вкусов, позднее были подняты на щит интеллектуалами, осуждавшими “безликость” моды, демонстративное статусное потребление и пр., в то время как массы только начали по-настоящему знакомиться со всеми этими явлениями.

Хотя Уильямс не оценивает культуру XIX столетия как предшественницу “Постмодерна”, ее описания очень близки к тому, что люди в последние годы стали обозначать этим термином. Ярмарка (или распродажа), универсальный магазин и газета создавали условия для возникновения модернистской городской культуры, но они также способствовали и формированию стиля, который Уильямс называет синкретическим, алогичным, кричащим, хаотическим (*chaotic-exotic style*)... Формы поп-культуры эпохи “Модерна” уже включали в себе зародыши постмодернизма, поскольку организационно-экономические и технологические источники широкой потребительской культуры и разноголосица ее внутренних форм обозначились уже в XIX столетии.

Антропологические подходы к популярной культуре

Опыт антропологического изучения был очень важен для интенсификации исследований популярной культуры, проводимых усилиями многих научных дисциплин. Однако интерес к современным формам поп-культуры разделяется далеко не всеми антропологами. Поэтому необходимо выделить два движения, особо примечательных с этой точки зрения: структурализм и интерпретивизм.

Первое из названных движений, вдохновляемое концепциями лингвистики и работами французского антрополога Клода Леви-Стросса, вовлекает в сферу антропологических исследований обширный круг объектов, включая структуры родства и мифологии. Леви-Стросс и его последователи основывали свою работу на положении о том, что язык фундаментально структурирован и что он, в свою очередь, является структурообразующим элементом культуры. Лингвистические системы упорядочивают жизненный опыт индивидов и снабжают их средствами для образования сложных культурных форм. Исходя из этого, Леви-Стросс утверждал, что даже “простые” общества имеют сложные культуры, потому что все общества обладают

относительно сложными языковыми системами. Развивая эту мысль далее, можно предположить (как многие и сделали), что все культурные значения имеют сложные глубинные структуры, а так как лингвистические системы обладают структурными сходствами, то все культуры могут быть подвергнуты сравнительному анализу.

Структуралисты исходят из посылки, в соответствии с которой человеческий разум действует универсальным образом, упорядочивая потоки опыта в виде бинарных оппозиций: мужского-женского, священного-профанного, чистого-нечистого, внутреннего-внешнего, своего (родного)-чужого и, в особенности, природного-культурного. Люди осмысливают мир посредством этих бинарных оппозиций и выстраивают чувственные образы – растений, животных, цветов, человеческого тела, погодных явлений, географических феноменов – в определенном когнитивном порядке. Вещи, престаупающие границы общепринятых категорий, кажутся “аномалиями” и несут на себе отпечаток связанной с ними опасности, магии или свидетельствуют о наличии в них скрытого значения. Религиозные системы и мифы – это культурные конструкции, содержащие тщательно разработанные обществом системы когнитивных понятий. Когнитивные категории имеют социальное, моральное и интеллектуальное значение.

Леви-Стросс переосмыслил некоторые азбучные истины антропологии. Как мы должны относиться к мифам, объяснять роль и значение тотемических религий? Может ли быть извлечен какой-нибудь смысл из отдельных произвольных сопоставлений между социальными общностями (скажем, кланом “медведя” и кланом “орла”) и тотемическими объектами (образом медведя и образом орла), которым данные общности поклоняются? Леви-Стросс дал афористический ответ на этот давний вопрос. Тотемы, заключает он, — это “хорошие орудия мысли”¹⁵. Иначе говоря, предметом анализа должны быть не отдельные тотемические объекты, а система тотемических символов как единое целое, и сущность тотемизма может быть понята через соотнесение фактической дифференциации социальных групп с дифференциацией символов.

Для Леви-Стросса религия — это не проблема духа, а проблема разума. Точно так же, для антрополога Мери Дуглас потребление — это в первую очередь не проблема производства дешевых товаров для массового рынка, а проблема функционирования определенной системы культурных значений, интегрирующей общество в систему. В каждый отдельно взятый момент истории коммуникация и интеллектуальная деятельность становятся возможными только в рамках, налагаемых определенными символическими или материальными категоризациями мира. Леви-Стросс писал в

исследовании по южно-американской мифологии, что его книга не о том, “как люди думают при помощи мифов, а о том, как мифы действуют в сознании людей, не отдающих себе в этом отчета”.

Идеи структуралистов оказали огромное влияние на исследования первобытной мифологии, религии и ритуалов. Они также были применены и к современным индустриальным обществам. Уилл Райт использовал систему Леви-Стросса для анализа западного кино. Юдит Уильямсон проделала такую же работу с рекламой, Е.А. Лоуренс — с rodeo, а Поль Буйссак — с цирком¹⁶. Но замечательнее всего то, как Ролан Барт превратил структурализм в универсальный метод анализа современной моды, рекламного дела, архитектуры, литературы и поп-культуры в целом. Во всех этих случаях структуралисты стремились заменить избитую антропологическую дефиницию культуры как “образа жизни” воззрением на культуру как на разделяемые людьми ментальные категории и “правила”, которые определяют способы восприятия, мышления и действий.

Интерпретивистское течение в антропологии непосредственно связано с исследованиями популярной культуры как внутри самой антропологической теории, так и в ряде смежных социальных наук. Оно отличается от структурализма акцентом на образцах *чувствования и переживания*, в то время как структурализм делает акцент на *когнитивных* структурах. Существенное методологическое различие заключается и в том, что при подобном подходе исследователю предписывается понимать человеческий опыт с учетом внутренней позиции субъекта.

Интерпретивистская традиция обязана своим возникновением прежде всего американскому антропологу Клиффорду Гирцу. Его влияние сегодня признается в истории, социологии, теории коммуникаций, даже в литературоведении, не говоря уже о собственно антропологии (хотя в антропологии его порой осуждают за недостаточную критичный и нерелексивный подход к полевым исследованиям). Гирц разрабатывает концепцию “культурной системы”, которая сильно отличается от социальной системы (термин, который он заимствовал у социолога Талкота Парсонса). Как и структуралисты, Гирц связывает производство значений с символами (и отношениями внутри символических систем). Но, в отличие от них, Гирц избегает формальных методов анализа, которые чреваты отрывом символического от социального. Хотя в теории он разделяет “культуру” (систему символов) и “общество” (систему социальных отношений), на практике этот ученый стремится понять их взаимную обусловленность.

Порой структуралистская матрица предлагается как общий метод и подход, который может применяться почти механически, однако результаты его, даже если они включают некоторый опыт

содержательного наблюдения, остаются весьма произвольными и необоснованными. Допустим, Леви-Стросс прав в том, что миф об Эдипе больше связан с переоценкой, чем с недооценкой родственных отношений, или в том, что фигура “трикстера” в мифологии американских индейцев важна, так как ей присущи качества “аномальности” и “медиативности”, — что дальше? Что это объясняет? И в какой степени все эти тонкости интерпретации приближают нас к общему пониманию роли культуры в обществе?

В работах Гирца никогда не поднимаются подобные вопросы. Он глубоко убежден в неслучайном характере отношений между символами и соотношенности их с социальным порядком – так сказать, в действенности культуры. В одной из самых известных работ Гирца объясняется, как обычай петушиных боев в Бали способствует осознанию балийским обществом ценностей солидарности и социальной стратификации. Автор также показывает, как эти ценности проявляются на уровне личной психологии в виде своеобразных отношений, связывающих балийца с его “боевым петухом”. Но далее он сталкивается с неизбежным для каждого культуролога вопросом: если культура только “выражает” социальный порядок, то о чем беспокоиться? Если же она “усиливает” определенный социальный порядок, то с какой целью? Почему социальный порядок нуждается в выражении и усилении? Не означает ли концепция “усиления”, что культура оказывается излишней, что она без видимой цели дублирует уже существующее?

Гирц дает интригующий ответ на этот вопрос: культура не есть лишь отражение социальных установлений или психологических ожиданий, она также является производством смысла. И вот в чем ее суть: дать балийцам текст, который представляет балийское общество ему самому и тем самым дает возможность и повод каждому балийцу думать и передумывать, чувствовать и переживать заново, что означает быть балийцем! Не все саморепрезентации общества равноценны. Каждая из них может описывать или шаржировать общество различным способом — это обстоятельство отмечает сам Гирц, не делая на нем, однако, явного акцента. Петушиные бои отображают балийское общество не зеркально, а как бы в форме коллективного мысленного эксперимента, т.е. таким, каким оно могло бы стать, если бы некоторые существенные тенденции и способы выражения эмоций были доведены до логического завершения. Петушиные бои — это безопасный, культурно узаконенный способ проверки того, что может произойти, если определенные тенденции в социальном порядке станут бесконтрольными. В общем, это тот же вид коллективного мысленного эксперимента, который мы находим в “Короле Лире”, поясняет Гирц: что может произойти,

если отцы и дочери не будут относиться друг к другу с должным уважением и любовью. Автор утверждает, что петушинные бои можно “читать”, как текст, подобно тому, как литературные критики читают “Короля Лира”. Петушиный бой является “школой чувств” для балийца. Не случайно Гирц анализирует “высокое” искусство в том же духе: произведения искусства, — пишет он, имея в виду любое произведение высокого, коммерческого, народного искусства, — важны прежде всего потому, что они “материализуют ментальную деятельность, проецируют состояния сознания на мир объектов, где человек может наблюдать их предметно”¹⁷.

Влияние рассмотренного исследования и других работ Гирца на различные области знания и в целом на исследования популярной культуры имело два аспекта. Во-первых, оно способствовало расширению круга объектов, которые считались заслуживающими изучения. Влияние Гирца тут не было уникальным, но тем не менее оно было существенным.

Во-вторых, в нем предлагалось в качестве методологического указания или, по меньшей мере, ключевой фразы, “насыщенное описание”¹⁸. В отличие от структуралистов, интерпретивисты не разъясняют того, как следует проводить исследования. Что означает насыщенное описание? Гирц не говорит, как его можно использовать в целях объяснения. Он отвергает представление об антропологии как о науке, подобной естественным; но что за науку он имеет в виду конкретно, остается не вполне ясным... Повидимому, идея “насыщенного описания” в качестве научного требования означает не просто эмпирическую фиксацию фактов, а аналитическую процедуру, доведенную до определенного уровня интенсивности и надежности, предполагающую глубокую погруженность в исследуемые социальные отношения; это такого рода описание, которое, например, журналист, заглянувший в Бали на пару дней или на неделю, сделать бы не сумел.

Антропологи, которых можно было бы назвать неодюркгеймианцами, в особенности Виктор Тернер и его ученики, концентрируют свое внимание на аспектах человеческой деятельности, преднамеренно выводимых из потока социальной жизни и противопоставляемых повседневному существованию в качестве “антиструктур”, “гиперструктур”, или того, что Элиу Катц с коллегами называют “высокими праздниками” культуры¹⁹. Главными объектами их внимания становятся церемонии, ритуалы, праздники и представления. Виктор Тернер указывает на роль “социальных драм”, “актов публичной поддержки”, в которых предстают перед нами жизненные, социальные конфликты, будь то судебные заседания, собрания старейшин или какие-либо другие виды ри-

туальных действий. Последние не просто воспроизводят или отражают существующие социальные структуры и социальные различия. Это суть представления (*performances*), которые Тернер называет общественными формами “сослагательного наклонения”. Ритуалы, карнавалы, праздники, театральные и другие представления в большей мере выражают “предположения, желания, гипотезы, возможности”, чем факты реальности. Барбара Бэбкок, исследовавшая клоунские представления у индейцев юго-запада США, приходит к выводу, что эти представления являя собой форму наглядного философствования, метаязыка и комментария к социальной жизни, они “ломают и нарушают привычные образцы, нормальную логику и синтаксис и открывают пространство для вопрошания, для глубокомысленного и ироничного диалога”²⁰.

Все ритуалы, в соответствии с тернеровской формулой, имеют начальную фазу, отделяющую обряд от повседневной жизни, вторую фазу – “лиминальную”, или “ни то ни се”, когда временно перестают действовать обычные роли и правила, а также финальную фазу возврата к повседневной жизни. Кстати, Гирц замечает, что универсальность тернеровской концепции, ее приложимость и к восстаниям в Мексике, и к исландским сагам, и к карнавалу на островах Карибского моря свидетельствуют о ее недостатках, ибо “полные живых различий события кажутся однообразными и гомогенными”. К этому можно добавить, что тернеровская, или нео-дюркгеймианская, традиция обычно используется не только для анализа, но и для пропаганды перформативных, обрядовых жанров. Здесь антропологи, подобно фольклористам и историкам, не только указывают на элементы театрализации в социальной жизни, но и “представляют” их нашему вниманию.

Все это создает в академических кругах известную напряженность в связи с исследованиями по популярной культуре. Любой, кто всерьез занимается данной темой, бросает вызов традиции, предписывающей с пиететом относиться к “высокой” культуре, и часто принимается коллегами либо за легкомысленного человека, либо за ниспровергателя норм.

В роли такого “ниспровергателя” выступает, например, Маршал Сахлинс, выпустивший блестящую книгу “Культура и практический разум”. Резюмируя содержание собственной работы, он пишет: “Эта книга является вкладом в антропологическую критику идеи о том, что человеческая культура формируется на основе практической деятельности и, следовательно, берет свое начало в утилитарных интересах”. Далее он нападает и на экономику как на научную дисциплину, и на марксизм, который исходит из экономических предположений. Работа Сахлинса начинается с вопроса: почему так трудно

применить методологию Маркса к трайбалистскому обществу? Его ответ звучит иронически: Маркс был буржуазным идеологом, продуктом своего класса, своего времени и его предрассудков, т.е. мыслителем, впитавшим общий дух и нерелексируемые культурные предпосылки социальной системы, отдававшей приоритет личным интересам. Марксистская теория довольно точно описывают буржуазный мир, но при этом она бессознательно воспринимает буржуазные принципы рациональности. Даже в Америке, самом буржуазном и утилитаристском из всех обществ, “культура” устанавливает границы, в которых определяются мотивы личной заинтересованности. “Фермеры связаны личными отношениями не потому, что они вступают в процесс производства, но, наоборот, они включаются в производство потому, что находятся в определенных личных отношениях”. Работа Сахлина содержит обоснованную критику тенденций неоклассической экономической мысли, выдающей за универсальные человеческие мотивы то, что в действительности является исторически обусловленной мотивационной структурой западного капитализма, а также и марксизма, вдохновляющего многие современные исследования популярной культуры.

В работе Мари Дуглас “Шутки” удачно соединяются небольшие количества фрейдизма и структурализма с доброй толикой старомодного социологического анализа. Дуглас выступает против конвенций британской социальной антропологии, которая рассматривала “ритуальную шутку” как форму разрядки напряженности в социальных отношениях, имеющих конфликтную структуру, как, например, отношения между свекровью и невесткой, характерные для некоторых культур. Такая трактовка низводит роль шутки к выкрику, эмоциональному всплеску, отмечающему приближение к болезненным точкам социальных отношений. Дуглас, напротив, утверждает, что шутка доставляет экспрессивное и интеллектуальное удовлетворение и тем, кто ее произносит, и тем, кто ее слышит. Как и Фрейд, она думает, что “удовольствие от шутки связано с некоторым родом экономики”, и она определяет шутку как “обыгрывание формы”.

Дуглас показывает, что шутка как род формальной игры выполняет роль отрицания. Но она является также тем, за что люди обычно ее принимают, т.е. фривольностью. Конечно, не всегда есть место для шутки; некоторые предметы или ситуации считаются священными или такими, что их слишком опасно подвергать осмеянию. Поэтому Дуглас переносит свое внимание с содержания шутки на условия, делающие возможным ее публичное выражение. По мнению автора, отношения между социальным и символическим очень близкие. Шутка – это не только зеркало социальной структуры, но и определенный вид опыта, развиваемый дан-

ной структурой. Подобный опыт периодически делает необходимым открытое осмеяние в моменты, когда происходит изменение в социальных отношениях и (или) в формах их осознания.

Таким образом, в рассматриваемых работах антропологов культура понимается как своеобразное мышление общества “вслух” о самом себе. Демократизм, “понижение” уровня культурных и социальных форм, к которым адресуется внимание исследователей, – все это можно расценить как вызов взглядам на культуру, принятым в западной мысли.

Производство культуры: социологический подход

В начале XX столетия, когда американская социология развивалась на основе собственных духовных корней, связанных с протестантским движением социального реформизма, и была весьма озабочена “социальными проблемами”, популярная культура вся без изъятий включалась в область социологических исследований. Первые американские социологи и близкие к ним писатели не стеснялись открыто выражать свой интерес к ней. Бывший журналист и ученик Георга Зиммеля Роберт Парк изучал газеты; Джон Деви, оказавший влияние на социологию, социальную психологию и образование, также писал о прессе. Торстейн Веблен, экономист и социальный критик, создавший трактат о “праздном классе”, интересовался всем, что касается жизни состоятельных людей – начиная с увлечения спортом и кончая ливреями их слуг²¹.

Когда был введен учебный курс социологии в Чикагском университете, студентам рекомендовалось изучать повседневную жизнь обычных и “не совсем обычных” людей. В работе Уильяма Томаса и Флориана Знанецки “Польские крестьяне в Европе и Америке”, ставшей визитной карточкой Чикагской школы, использовались источники, раскрывавшие социальную жизнь во всем ее многообразии: автобиографии, дневники, письма польских иммигрантов²². Авторы изучали семью, школу, иммигрантскую прессу, проституцию, дансинги, ностальгические воспоминания иммигрантов об оставленной родине. Принадлежавшие к другой традиции, христианскому социальному реформизму, Роберт и Хелен Линд опубликовали в 1929 г. “Миддлтаун”, тем самым положив начало традиции американской социологии, помещающей в центр своего внимания жизнь городских “коммьюнити”²³. Супруги Линд подходили к “среднему” американскому городу как антропологи, изучающие жизнь экзотического племени.

Несмотря на эти успехи, в социологии сформировалось двойственное отношение к исследованиям поп-культуры. После того,

как в 30-е и последующие годы Америка познакомилась с европейской социальной мыслью, интерес к популярной культуре несколько ослаб. Массовая культура чаще стала рассматриваться как симптом упадка цивилизации в капиталистическом обществе. До 50-х годов самые известные работы в этой области выходили из-под пера (либо были написаны под влиянием) представителей Франкфуртской школы, а также ее критиков. В типичной для того времени антологии “Массовая культура” (1957 г.), подготовленной Дэвидом Маннингом Уайтом и Бернардом Розенбергом, центральное место отводилось дискуссии о “массовой культуре”²⁴. В этой дискуссии взвешивались опасности и перспективы индустриально-массового производства культуры с точки зрения политического просвещения и культурного развития граждан.

Упомянутая дискуссия продолжается и по сей день. Она периодически возобновляется критиками новых информационных технологий (телевидения, видеоигр, а с недавнего времени и спутниковых коммуникаций), рекламы — потребительской культуры в целом. Содержание данной дискуссии в общих чертах обобщено и проанализировано Гербертом Гансом в 1974 г.²⁵. Ганс выступил с острыми возражениями против “критиков” массовой культуры. Он находил их аргументы необоснованными, их свидетельства о пагубных последствиях влияния массовой культуры — слабыми или несущественными, а общий смысл их неудовлетворенности связывал не с политическим радикализмом, который старались демонстрировать некоторые критики, а со специфическими вкусами преуспевающих “средних” американцев, с которыми эти интеллектуалы себя отождествляли. По мнению Ганса, предубеждение против массовой культуры в большей степени свидетельствует об интеллектуальной ограниченности, чем о политической позиции.

Хотя дискуссия о массовой культуре отвлекала внимание социологии от эмпирического изучения культурных феноменов, тем не менее интерес к работе такого рода продолжал сохраняться, о чем может свидетельствовать, например, известная книга “Одинокая толпа” (1950 г.), написанная Дэвидом Рисменом, Натаном Глазером и Рел Денни²⁶. Сложные социологические проблемы популярной культуры рассматриваются в работах Д.Рисмена, защищающего ее от “высоколобых” критиков (в частности тех, кто утверждает, что новый супермаркет — более подходящее место для общественного досуга, чем парк, или пытается доказать, что книги сильнее развивают интеллект, чем радио и телевидение). Но он точно так же готов защищать культуру высокообразованного меньшинства от “снобизма наоборот” и от “расового романтизма”.

Современные социологические исследования вышли за рамки

дискуссии о моральной и эстетической ценности популярной культуры. В качестве актуальных задач выдвигается исследование ее семантической структуры, а также проблем ее производства внутри (и для) определенных социальных групп. Большинство современных работ по поп-культуре в Соединенных Штатах выполняются приверженцами концепции “производства культуры”, использующими методы социологии занятости и организаций для анализа социальных условий культурного производства, т.е. деятельности художников, кинематографистов и пр. Наблюдается также возрождение интереса социологов (в том числе и многих ученых в Европе) к стратификационным функциям культурных систем, к тому, как социальные группы идентифицируют себя посредством культурных различий и как они создают культурные учреждения, удовлетворяющие запросы их представителей. Оба эти подхода открывают новые перспективы для анализа культурных объектов и систем, не связанного с резким противопоставлением элитарной и популярной культуры.

Концепции “производства культуры” основываются на посылке о том, что создание объектов культуры, будь то “искусство” или “массовая культура”, предполагает трудовую кооперацию и решение социально-групповых проблем, которые доступны для анализа с помощью общепринятых социологических методов. Обнаружение социальных механизмов, работающих независимо от эстетических критериев, делает изучение массовой культуры не более и не менее важным, чем изучение шедевров искусства. С точки зрения некоторых авторов, придерживающихся данного направления, исследование искусства должно быть включено в сферу внимания социологии рынка и организаций, другие авторы считают, что искусство должно стать предметом социологии труда и занятости. И в том, и в другом случае разрушается образ художника-гения, творчество которого может лишь оцениваться, но никак не анализироваться. Ему на смену приходит образ работника, привязанности и занятия которого могут быть подвергнуты систематическому изучению.

Школа культурной стратификации, как мы могли бы ее здесь назвать (ее представляет, в частности, Пьер Бурдьё), выдвигает тезис о том, что культурные различия и общественное внимание к культурной дифференциации социологически очень показательны, так как они связаны с фундаментальными признаками социальной стратификации. Социальное деление подкрепляется культурными различиями между группами и индивидами. Поскольку изучение стратификации требует внимания к некоторым культурным аспектам, феномену популярной культуры отводится существенная (но не определяющая) роль.

Некоторые социологи в США в большей мере опираются на

традиции европейской социальной теории, чем на работы своих американских предшественников. Они ссылаются на Эмиля Дюркгейма и Макса Вебера как на социологов народной религии. Однако ни Вебер, ни Дюркгейм не оказали непосредственного влияния на работы по поп-культуре. Ссылки на Вебера служат скорее поводом для высказывания собственных суждений, ибо, в действительности, американские исследователи проявляют мало интереса к религии как таковой. Социологические исследования культуры, более укорененные в американских традициях, выросли из символического интеракционизма. В этих работах, в соответствии с линией преемственности, идущей от Роберта Парка и Джорджа Герберта Мида из Чикагского университета (а еще ранее — от американского прагматизма Джона Дьюи и Уильяма Джеймса и др.), главный акцент делается на том, каким образом люди формируют смыслы и значения и как в процессе повседневных социальных взаимодействий они создают общество.

Отказываясь от обычной для Запада заикленности на роли творческой *индивидуальности*, сторонники концепции “производства культуры” утверждают, что изобразительное искусство, музыка, литературу, телевизионные новости и т.п. создают социальные *группы*. Общим между поп-музыкой и физикой элементарных частиц является то, что это суть символические структуры, созданные людьми в рамках и посредством определенных социальных организаций. Такое, на первый взгляд, неожиданное утверждение вступает в конфликт с общепринятыми мнениями о культуре, которые разделяются не только неискушенными людьми, но и многими профессиональными теоретиками. Организационный подход отрицает наличие однозначной связи между намерениями индивида, даже если тот является очень влиятельной фигурой в культурной организации, и типом производимого ею продукта. Продукт, скорее, выступает следствием незапланированного сочетания множества частичных решений, чем преднамеренным результатом тех или иных стратегий. Подобный выбор определяется по большей части внутренними потребностями организаций, а не долговременными целями их администраторов или владельцев.

Таким образом, концепция “производства культуры”, в известном смысле, является осознанной реакцией на дискуссии о роли массовой культуры. Поль Димаджо оспаривает то, что левые критики массовой культуры квалифицируют как “монопольную” ситуацию: дескать, имеется единственный производитель культуры (правлящий класс), и публика вынуждена принимать все, что он ей предлагает. Правые критики, наоборот, имплицитно принимают на веру ситуацию “свободной конкуренции”, когда существует множество произ-

водителей, которые выпускают практически неограниченный ассортимент культурных продуктов, так что публика может выбрать все, что ей вздумается. По мнению Димаджо, реально существующая массовая культура не вписывается в модели как левых, так и правых, потому что ключевые характеристики массовой культуры зависят не от социальных условий, а от технологии. Некоторые формы производства массовой культуры монополизированы – как, например, телевидение (до появления кабельных систем) или издание школьных учебников в Соединенных Штатах. Однако другие отрасли – книготорговля, музыкальные записи, кинофильмы, журналы – создают объекты для специфических аудиторий; в этом случае ситуация больше напоминает свободную конкуренцию. Широта выбора и новизна культурных товаров, предоставляемых потребителям, определяется в первую очередь рыночными структурами и организационными особенностями тех или иных отраслей, а не предпочтениями масс или управляющих производственными процессами²⁷.

Данный подход отрицает прямую механистическую зависимость между культурными продуктами и социальными структурами или культурными ценностями. В этом плане социология отделяет себя от антропологии или, по крайней мере, от соблазна применять выводы, полученные при изучении примитивных обществ, для понимания сложных. Возможно, существует определенное “соответствие” между культурой и социальной организацией в тех сообществах, с которыми обычно имеют дело антропологи, но из этого не следует, что в сложных, высоко дифференцированных плюралистических обществах мы обнаружим такое же однозначное соответствие.

Социологический подход резко порывает с антропологической традицией и в другом отношении: он полностью заменяет анализ культурных значений исследованием процессов производства культуры. Например, Говард Беккер, применяя методы социологии занятости, изучает материальные, социальные и символические факторы, вовлеченные в производство значимых культурных продуктов. Его мало интересует культурный смысл конечных объектов. Он хочет понять их *социальное* значение. Внимание концентрируется на сложной системе отношений между “творческими работниками” и “вспомогательным персоналом”, необходимым для производства культурных ценностей. Традиция западного индивидуализма и вытекающая из него эстетическая теория придают “персоналу” роль невидимых слуг, действующих за сценой непосредственного культурного производства. Те, кто обрабатывает киноплёнку в лабораториях, готовит краски или печатает книги, крайне важны для производства культуры, но их имена редко упоминаются. Обратив

внимание на этот факт, Беккер развивает сугубо *социальное* видение творческих процессов и их результатов²⁸.

Как и Беккер, Поль Хирш в своем исследовании, посвященном моде и массовым увлечениям, не интересуется интерпретацией культуры (например, объяснением того, что культурные объекты “означают”. В этой работе не делается отсылки к Веберу или “насыщенным описаниям” Гирца и прочим интерпретивистским ухищрениям. Хирш хочет уяснить общие характеристики сферы производства, которая создает культурную продукцию. Главная проблема этой сферы — неопределенность покупательского спроса. Существенная экономическая особенность ее отраслей, воздействующая на структуру деятельности, — это сравнительно невысокая стоимость тиражирования книг, музыкальных записей, типовых кинокартин. Результатом является перепроизводство и избирательное продвижение (promotion) культурных товаров. Принимая решение о выпуске продукции на широкий рынок, производители полагаются на институт изучения общественного мнения, критиков масс-медиа и прочих “привратников”, отбирающих для публики самые лучшие или наиболее привлекательные культурные объекты. Затем из всего множества последних выделяется ограниченное число, и уже ради них мобилизуются демоны рынка и рекламы (в то время как писатели и художники, создававшие другие произведения, ломают себе голову: почему их книги, записи, кинофильмы не пользуются успехом). Рейтинговая система занимает центральное место в концепции Хирша, но не как критерий различения “хорошей” и “плохой” культуры. Она позволяет понять, как в индустрии массовой культуры организуются процессы производства и распределения.

В работе Хирша проявляются как общие достоинства, так и недостатки концепции “производства культуры”. Ее сильной стороной можно считать то, что она действительно объясняет некоторые особенности формирования поп-культуры. Что же касается недостатков, то в качестве таковых можно назвать три следующих.

Во-первых, как отмечают сами сторонники данной концепции, организационный подход больше подходит для объяснения механизмов “нормального” воспроизводства культуры и в меньшей степени — для понимания механизмов ее изменения. Тодд Гитлин, изучивший историю создания некоторых популярных телепередач, делает важный вывод: то, что начинается как исключительное, из ряда вон выходящее — резкое прекращение убаюкивающего бормотания, исходящего из телевизора, попытка выступить с сильным политическим заявлением — все это со временем проходит через процедуру вивисекции, имеющей своей целью освободиться от всего яркого и оригинального, — в результате чего создается

совершенно другой объект культуры. Гегемония массовых жанров работает против “нарушителей”, даже если авторы склонны к критическим выступлениям.

Во-вторых, сторонники концепции “производства культуры” склонны преувеличивать значение социологических факторов, в частности, роль внешних условий, влияющих на деятельность культурных организаций. Организации эти (или точнее, ключевые лица, принимающие в них решения) обладают определенной свободой в рамках широкого круга возможностей. Более того, часто обнаруживаются альтернативные решения, которые могут приносить столь же приемлемый результат. Вероятно, еще более важно то, что организации могут способствовать созданию культурной среды, от которой впоследствии они становятся зависимыми: это прежде всего касается областей культуры, контролируемых государством. Наконец, организации отвечают на запросы не их “реального” окружения, а того, что ими воспринимается как “окружение”. Даже в самых прагматических организациях ценностные аспекты культуры — в форме традиций, идеологий или предрассудков — оказывают воздействие на то, как будут сформулированы проблемы.

В-третьих, приверженцы концепции “производства культуры” обычно думают, что они изучают “культуру”. На самом деле это не совсем так. Они изучают производство культурных объектов, состоящих из материалов и принадлежностью культуры. Но сами по себе эти объекты не являются культурой как таковой. Если рассуждать в категориях лингвистики, то социологи изучают код, но не язык; внешний вид (*performance*), но не содержание (*competence*); речь, но не язык. Процессы производства и селекции, которые так хорошо описывают Хирш и Гитлин, в действительности являются не только социоэкономическими, но и культурными процессами, осуществляемыми на базе некоторых интеллектуальных, символических предпосылок. И только в этом контексте они выступают как процессы производства культуры.

Социологи, в особенности те, кто испытал влияние марксистской традиции (т.е. почти все европейские исследователи, независимо от того, признают они себя марксистами или нет), обращают внимание на отношения между культурой и классовыми различиями в обществе. Они в большей степени, чем антропологи или литературоведы, интересуются социокультурной дифференциацией. В марксистской традиции это в первую очередь означает упор на отношения между культурой и классом; в американской традиции предпочтение отдается отношениям между культурой и другими социальными формами дифференциации, в особенности этническими и сексуальными (гендерными). Такой подход может быть реализован в исследовании

ях менталитета и экспрессивных стилей наций, классов или субкультур различного рода. В таком случае культура рассматривается как выражение инструментальных потребностей социальных групп. С другой стороны, культура может пониматься как метонимический эквивалент других форм социальных различий и социальных взаимосвязей, как “тень” социальных отношений.

Исследования Бурдые дают пример широкого социологического видения культуры, понимаемой как выражение и фактор социально-классового деления. Он обращается прежде всего к “производству” культуры, но этот интерес не заслоняет проблем культурного потребления. Бурдые с одинаковым вниманием изучает как “предложение” культурных образцов (например, связанных со спортом), так и особенности изменения “спроса” на эти образцы, что позволяет создать карту распределения культурных объектов и склонностей среди различных слоев общества (в особенности – между классами, но Бурдые изучает также возрастные и прочие подгруппы населения). Бурдые, например, показывает, что современное увлечение спортом могло возникнуть лишь при определенных исторических условиях и у определенных общественных классов. Хотя народные спортивные игры и развлечения существовали всегда, главные спортивные традиции развивались элитарными группами, где “страсть к неутилитарным занятиям” выступала определяющим критерием отношения к искусству и к спорту. Популяризация спорта, с этой точки зрения, не прибавляет ничего нового: фактически, популяризация идет рука об руку с культурным разделением на профессионалов и прочую публику, которой отводится роль простых потребителей или “воображаемых участников”, что является лишь иллюзорной компенсацией реального отчуждения от культуры²⁹.

В этом анализе Бурдые устанавливает связь досуговых занятий с общественной стратификацией, что в традиционной социологии делалось только по отношению к труду. Он утверждает, что посредством спорта воспроизводится статус класса в целом, а не отдельного индивидуума. Такой ему видится главная роль культуры в социальной жизни, и Бурдые приводит достаточно доказательств в защиту своего тезиса. К сожалению, его теоретическая концепция не охватывает всего богатства эмпирического и исторического материала, привлекаемого им для анализа. Вследствие сосредоточения внимания на иерархическом строении культуры, модель Бурдые малоприменима для изучения процессов, с которыми столь успешно работают приверженцы концепции “производства культуры”.

В исследовании Поля Димаджо, написанном, безусловно, под влиянием Бурдые, удачно совмещаются сильные стороны классического подхода европейской социологии и организационного под-

хода американской школы “производства культуры”. Димаджо прослеживает развитие элитарной культуры в городе Бостоне в конце XIX в. Создание Бостонского симфонического оркестра и Бостонского музея изящных искусств имело своей целью не поиск подходящих организационных форм для уже существующей “высокой культуры”, а “изобретение”, сотворение высокой культуры путем учреждения организаций, которые могли бы мобилизовать элитные группы. Димаджо стремится доказать, что различие между высокой и массовой культурой в Соединенных Штатах возникло в конце XIX столетия, когда городские элитные группы создавали организации, обособляющие определенные виды культурной деятельности и отделяющие их от “популярной культуры”.

Конечно, было бы ошибкой отрицать дифференциацию культуры на высокую и популярную как в символическом, так и в организационном аспектах. В связи с этим стоит обратить внимание на работу Уильяма Вебера, дающую представление о том, как формировался пантеон “великих” музыкантов в Европе середины XIX в. Поскольку ни греческой, ни римской античной музыки не сохранилось, европейское музыкальное искусство не могло обратиться к классической традиции, как это сделали литература, архитектура, живопись или скульптура. Одновременно с ростом массовой музыкальной аудитории в начале XIX в. — отчасти благодаря развитию печатной индустрии, сделавшей доступными нотные альбомы, — элитарные профессиональные оркестры принялись формировать то, что называется “классическим” репертуаром. В 1820-х годах большая часть произведений, исполнявшихся Лондонским филармоническим обществом, принадлежала композиторам-современникам; но уже к 60-м годам, например, в репертуаре Концертного общества в Париже произведения живших в то время композиторов составляли только 11% от общего списка. Как и Димаджо, Вебер придерживается строго социологической, включающей элемент скептицизма точки зрения. Он не вступает в спор с теми, кто захотел бы настаивать, что классический репертуар “лучше”, чем популярные музыкальные формы; он просто утверждает, что создание классического репертуара само по себе есть социальный феномен, определяемый борьбой за власть и положение между различными классами и статусными группами³⁰.

Видимо, главный вывод, который можно извлечь из новейших социологических исследований популярной культуры, это невозможность проведения жесткой границы между нею и высокой культурой. Часть явлений поп-культуры со временем становится принадлежностью культуры высокой (Чарльз Диккенс, фольклор, антикварная мебель, джаз). Часть явлений высокой культуры включается в массовую (“Месса” Генделя).

Простые люди овладевают специальными художественными знаниями и навыками; элитные группы создают свой собственный “фольклор” (например, берущую начало от романтизма XIX столетия веру в гения — творца культуры). Границы между элитарной и популярной культурами устанавливаются и поддерживаются не столько во имя эстетических, сколько ради социальных и политических целей. Сегодня, в отличие от дискуссии 1950-х годов о “массовой культуре”, социологи склонны воздерживаться от прямых суждений и рассматривают саму эту дискуссию (в некоторых аспектах продолжающуюся и поныне) как часть социального процесса, посредством которого оценочные суждения привязываются к тем или иным вкусовым предпочтениям социальных слоев.

Эти выводы подтверждаются и новейшими дискуссиями о проблеме “канонизации” в литературе и искусстве. Литературоведы все более осознают, что их деятельность носит не абстрактно-критический, а конкретно-социальный и политический характер: то, что называется “литературой”, во многом зависит от индивидов и общественных институтов, связанных с доминирующим классом, от того, что ими признается литературой. Объявление произведения шедевром — это прежде всего социальный и политический акт, а не суждение чистого разума.

Легитимация популярной культуры как объекта исследования не должна пониматься — что иногда происходит — как некритическое принятие всего того, что в ней имеется. Изучение популярной культуры довольно часто превращается в ее восхваление. Хотя подобное восхваление повышает значение политических и эстетических форм самовыражения простых людей, демократический пафос в исследованиях поп-культуры порой приводит к неразборчивости в оценках. Можно приветствовать исследования, показывающие солидарность, дружескую взаимопомощь и стойкое сопротивление народных масс культурному давлению извне; но при этом не следует закрывать глаза на проявления бытового расизма, сексуального шовинизма и национализма, которые в них столь же глубоко укоренены. Ведь это все также является частью народной культуры.

В связи со сказанным необходимо указать еще на одну проблему, которая чаще всего игнорируется в исследованиях по массовой культуре, — на проблему соотношения “народного” и “публично-го”. Согласно концепции “сферы публичности”, должны существовать определенные публичные места, или “пространства публичности”, где люди могли бы собираться, чувствуя себя на равных, и совместно обсуждать проблемы в ходе свободной дискуссии, иначе говоря, необходимо некоторое нормативное измерение, через которое может определяться само понятие “народ”. Нынешнее понимание

публичности, по мнению немецкого философа и социолога Юргена Хабермаса, является историческим продуктом. Хабермас указывает на роль социальных институтов, определяющих и конституирующих пространство публичности в современных обществах, и в особенности — средств массовой информации, неофициальных объединений и учреждений, где могут вестись свободные дискуссии (как, например, кафе в городах XVIII столетия). Поскольку политическая инициатива, начиная с XVIII в., последовательно переходила от аристократических салонов, где она выражалась лишь отдельными субъектами, к партиям, рекрутируемым из масс, к газетам, издаваемым для широкого читателя, и, наконец, к уличным манифестациям, когда выходцы из разных классов и стран объединяются для выражения общей воли, — полноценное изучение истории демократии становится невозможным без научного обсуждения вопроса о роли институтов культуры самых широких народных масс.

Очевидно, что такая постановка проблемы привносит дополнительное измерение и в анализ поп-культуры. Благодаря этому становится ясно, что она заслуживает изучения не просто потому, что “популярная”, но и потому, что может способствовать (или препятствовать) рациональному и критическому участию в сфере политики широких народных масс. Концепция “сферы публичности” предлагает нормативный стандарт, который следует рассматривать как существенный вклад в теорию популярной культуры.

Литературная и другие формы культурной критики

Возможно, наиболее драматический характер носило переосмысление популярной культуры, осуществленное литературными критиками, многие из которых вовсе отказались от традиционного почтения к высокой культуре как к привилегированному объекту изучения. Ими была осуществлена интеллектуальная революция, приведшая к возникновению ряда теоретических школ (структурализм, семиология, постструктурализм, деконструктивизм, теория дискурса) и крайне запутанной терминологии, которая пугает посторонних наблюдателей и заставляет порой даже посвященных людей покачивать головой. Но в этом новом причудливом мире литературной теории можно найти нетривиальные методы критического анализа и новые воззрения на природу культуры, понятой в широком аспекте.

Для начала совершим небольшой экскурс в прошлое. Внимание к популярной культуре, или — в более широком смысле — культурный критицизм, имеет своим основанием недовольство со стороны “правых” и “левых” идеологов культурными привязанностями мас-

совой аудитории. У “правых” осуждение популярной культуры обычно было связано с общим раздражением против демократических и эгалитаристских движений. Будь то любовные романы, которыми в XVIII в. зачитывались многие женщины, или массовые газеты конца XIX века, которые были особенно популярны среди рабочих, или дешевые кинотеатры, в начале нынешнего столетия пользовавшиеся в США большим успехом у иммигрантов, или комиксы 1940-х и 1960-х годов — защитники элитарной культуры во всем усматривали серьезную угрозу высокой культуре как хранительнице “истинных” стандартов образования и социализации. Новые формы массовой культуры обвинялись во множестве грехов: они-де апеллируют к чувствам, а не к разуму; показывают и тем самым поощряют преступность и сексуальную распущенность; легко усваиваются необразованными или плохо образованными людьми и не требуют от последних никаких интеллектуальных усилий.

Хотя все вышеприведенное можно отнести на счет элитаристских попыток защитить высокую культуру, однако многие из тех же аргументов повторяются и “левыми” критиками, озабоченными развитием аутентичных “освободительных” элементов культуры угнетенных социальных групп. “Левые”, как и “правые”, порицают массовую коммерческую культуру. Если “правые” критики видят в ней уступку низменным вкусам и желаниям, то “левые” — попытку элитарных групп приручить потенциально “неуправляемые” революционные массы. Со стороны “правых” данный вид критицизма не получил систематического выражения, но у “левых” он превратился в воинствующую теорию, прежде всего благодаря усилиям Франкфуртской школы.

Главная цель этой группы исследователей заключалась в том, чтобы объяснить причины успеха нацизма, в частности, путем анализа психологических и политических функций массовой культуры и ее роли в формировании политического сознания народа. Они рассматривали массовую культуру как выражение эстетической и политической дебилизации, понижающей способность аудитории к критическому мышлению и служащей идеологическим оружием для манипулирования политическими предрассудками, присущими толпе. Представители Франкфуртской школы предложили оригинальную версию марксистского анализа, связанного, как и у их предшественников, с желанием понять, как поддерживается власть капиталистического класса в индустриальном обществе; но теперь этот анализ был дополнен изучением роли масс-медиа. В результате обнаружилось нечто совершенно неожиданное для самих марксистов: консерватизм и (новое понятие!) “авторитаризм” в среде рабочих.

Как у “правых”, так и у “левых” проявляется негативизм в от-

ношении к новым культурным формам и технологиям, становящимся достоянием масс. Один из самых известных критиков Франкфуртской школы Теодор Адорно осуждал поп-музыку (включая джаз) и радиовещание, распространяющее ее. Он находил, что “рыночные формы” капиталистической культуры, стандартизируя произведения и понижая их до уровня посредственности, приводят к созданию музыкального искусства, где главную роль играет “узнавание” уже знакомого, а не более активное духовное восприятие. Поп-музыка поощряет пассивность. Что же касается радио, то оно изолирует индивидов и лишает их живого коллективного соучастия в исполнении; оно продуцирует “атомизированное слушание”³¹.

Работа Вальтера Беньямина “Произведение искусства в век технической воспроизводимости” стала пробным камнем в новейшем критическом дискурсе. У Беньямина установились сложные отношения с представителями Франкфуртской социологической школы. Он общался с ее ведущими представителями, но всегда несколько дистанцировался от них. Беньямин испытывал сильное влияние иудаистской теологии и мистицизма, с одной стороны, и плохо переваренного и непоследовательного материализма — с другой. Будучи поклонником Бертольта Брехта, он в целом оптимистично оценивал революционный потенциал искусства и новых технологий, чего другие представители Франкфуртской школы не делали. Это особенно заметно в “Произведении искусства...”, где он утверждал, что массовое производство художественных образов вынуждает авторов больше заботиться в своих произведениях о запросах аудитории, чем о самовыражении. Таким образом, массовое производство основательно и с необходимостью политизирует коммуникацию. Новое искусство убирает “другого” (автора) от непосредственного взгляда зрителей и может существовать только там, где большое количество людей вовлекается в процесс восприятия.

Наиболее привлекательными оказались работы Беньямина для критиков 60-х годов, прежде всего, потому, что они были написаны в афористичном, насыщенном аллюзиями стиле, больше напоминая поэтические тексты, чем научные штудии, и тем самым предоставляли широкую свободу для различных интерпретаций. Внимание к проблемам массового производства культуры делает работы Беньямина созвучными идеям другого властителя дум 60-х годов — Маршала Маклюэна, рассматривавшего средства коммуникации как сообщение (“media is the message”. — А.З.)³². Однако, в отличие от Маклюэна и других критиков следующего поколения, Беньямин не считал, что масс-медиа имеют какой-либо изначально предопределенный характер (хороший или плохой, “горячий” или “холодный”). Как ценитель художественной фото-

графии и энтузиаст кино, он верил, что средства массовой коммуникации могут служить важным целям и давать положительный политический эффект. Благодаря этому, работы Бенямина могут способствовать изживанию комплекса неполноценности у любителей рок-музыки и фанатов киноискусства; но более важно, что они стимулируют новые дебаты о том, каким образом можно создать более демократичную и свободную структуру коммуникаций и как обеспечить наиболее благоприятные условия для ее развития. Разработка этой темы была впоследствии продолжена целым рядом других мыслителей, принадлежащих к Франкфуртской школе, включая Герберта Маркузе и Юргена Хабермаса.

Интерес к новым формам коммуникации в 60-е годы был очень тесно связан с радикалистскими настроениями в научных кругах. Если масс-медиа способствуют утверждению политического консерватизма, как могут быть выражены и реализованы иные, оппозиционные точки зрения? Некоторые авторы полагали, что ответ на данный вопрос можно получить, обратившись к истории рабочего движения и попытавшись понять то, как культура и политическая оппозиция были связаны в прошлом. Особый интерес в этом отношении представляют работы британских ученых – П. Томпсона, Р. Уильямса, С. Холла, Р. Хоггарта, Д. Фиске и др.³³.

В Англии (а также в других англоязычных странах) традицию критических исследований системы массовых коммуникаций обычно связывают с именем выдающегося историка и литературного критика Раймонда Уильямса. В его работах, содержащих широкий анализ проблем масс-медиа — от театра до прессы и телевидения, — показано, как сообщения, передаваемые средствами массовой коммуникации, конструируются в соответствии с политико-экономической и технологической средой, в которой они возникают. По мнению Уильямса, данные сообщения следует рассматривать как выражения социальной позиции их “авторов” (взятой в контексте марксистского классового анализа) и вместе с тем как знаки новых социальных отношений, формирующихся под влиянием различных средств коммуникации.

Уильямс предлагает серию ключевых понятий для усовершенствования марксистской теории; которые, как полагает он, позволяют избежать одиозной трактовки терминов “базис”, “надстройка”, “определяющий”. В его лексиконе эти категории дополняются понятиями доминирующей, альтернативной и оппозиционной культур; доминирующей, отживающей и становящейся культур. Уильямс не оставляет камня на камне от общепринятой марксистской метафоры о том, что экономический “базис” определяет политическую “надстройку”, право, религию и – что представляется здесь

особенно важным – культуру. Он считает, как и другие ученые, что понятие культуры более содержательно и многогранно, чем его обычно представляет марксистская теория. Более того, он, по существу, отрицает тот факт, что культура может быть объяснена как надстроечное явление. Уильямс утверждает, что подобный подход создает ошибочное представление о культуре как о наборе символов или объектов, в то время как на самом деле культура есть в первую очередь совокупность норм и образцов общественной практики. Следовательно, базис и надстройка непосредственно сосуществуют в самом теле культуры. Далее делается следующий принципиальный вывод. Когда базис рассматривается как неизменная технологическая и экономическая система, то производится подмена предмета марксистских исследований: изучение конкретной деятельности людей в реальных экономических и социальных условиях, исследование процессов общественного производства подменяется анализом некоего “механизма” с заранее известным устройством. Так же, как догматический марксизм искажает понятия базиса и надстройки, он неверно толкует и понятия “определять”, “определяющий”. По Уильямсу, “определять” означает не “предопределять, направлять (вообще)”, а скорее “ставить границы”.

В Великобритании проблемы массовых коммуникаций стали центральными для исследований популярной культуры именно в том смысле, о котором уже говорилось выше. В Соединенных Штатах — по мере того, как исследователи масс-медиа знакомятся с трудами теоретиков литературы (в особенности, Михаила Бахтина), с британскими культурологическими исследованиями (например, Стюарта Холла и Раймонда Уильямса), а также с некоторыми социологическими концепциями “культурной гегемонии” — наблюдается такая же тенденция.

Британские культурологи, по определению Джона Фiske, “изучают производство и обращение смыслов в индустриальных обществах”. Большинство авторов опираются на марксистское допущение (хотя это допущение, вообще говоря, разделяется всеми социологами), что культура — т.е. смысловая сторона жизни людей — производна от социальной структуры. Культура важна (на этом в особенности настаивает Уильямс), поскольку она оказывает обратное воздействие на социальную структуру, поддерживая ее воспроизводство. Но сие происходит не автоматически, не как само собой разумеющееся. Идеология, представленная в массовой культуре — например, в телепередачах, которым придается большое значение в британской культурологии, — может “декодироваться” аудиторией разными способами. Пользуясь терминологией Стюарта Холла, можно сказать, что существует “предпочтительное чтение”, но ауди-

тории могут также избирать альтернативный или даже “оппозиционный” способ чтения одного и того же текста. Когда в эмпирических исследованиях анализируются конкретные способы восприятия текста живой аудиторией, то даже такая формулировка кажется упрощением; поэтому в культуроведческих работах чаще говорят о “многоголосии” или “полисемии” текстов. Видимо, прав Фиске, когда говорит, что чем более популярен тот или иной текст, тем более вероятно, что он является “открытым”, позволяющим “различным субкультурам извлекать из него смыслы, совпадающие с их собственными субкультурными идентификациями”. Поскольку культурология далеко ушла от воззрений на популярную культуру как на простой переносчик доминирующей идеологии, становится все труднее определить, в чем конкретно проявляется это доминирование или гегемония. Фиске дает некоторые пояснения на сей счет. Диалог между текстом и аудиторией, замечает он, не является анархическим или плюралистическим, он должен быть осознан в контексте общественных отношений *и той роли, которая принадлежит в них властным структурам*. Например, телевизионный текст не анархичен. Вы не можете вычитывать из него любой смысл, какой захотите: “Различные субкультуры в обществе определяются только через их отношение (возможно, оппозиционное) к центрам влияния, точно так же и множественность значений популярного в данном обществе текста может быть определена только в его отношении (возможно, оппозиционном) к доминирующей идеологии, поскольку она выражается, структурируется в этом тексте”.

Интерпретация культуры в социально-иерархическом контексте представляет собой трудную задачу. Джон Бергер пытается решить ее в небольшой, но о многом говорящей статье, посвященной известной фотографии Августа Сандера 1913 г. На фотографии изображены три крестьянина во фраках, направляющиеся на танцы. Автор замечает, что фрак на рабочем означает нечто иное, чем фрак на бизнесмене. Он изготовлен в расчете на последнего и символизирует классовые различия, хотя внешне, формально создает видимость равенства между людьми. В данном случае можно видеть наглядный пример того, как работает “культурная гегемония”. Крестьяне выглядят неуклюжими и уродливыми в своих фраках потому, что они *такие и есть*. Фрак, напоминает Бергер, приобрел историческую славу как “*прозодежда* правящего класса”³⁴. И все-таки рабочие и крестьяне наряжаются в эти костюмы как ни в чем не бывало, выставляя себя на посмешище в одежде, словно бы снятой “с чужого плеча”. Короче говоря, это история о культурной гегемонии, которая заявляет о себе повсюду: рабочий класс принимает как “естественные” не только одежду, но и язык, искусство, ценности

буржуазии. Точно так же работает культурная гегемония, когда женщины усваивают ценности и вкусовые стандарты, установленные мужчинами; “третий мир” принимает образцы поведения и ценности колониальных держав; чернокожие воспринимают нормы белых; гомосексуалисты — гетеросексуалов и т.д. Что является паразитическим в каждом отдельном случае, так это не то, что чужая система ценностей силой навязывается угнетенным (хотя иногда именно так и бывает), а то, что силовое доминирование получает продолжение в виде процесса “натурализации” ценностей господствующего класса, так что их превосходство признается всеми как самоочевидность, как естественный порядок вещей.

В своей статье Бергер заставляет визуальные артефакты (как, например, данную фотографию) говорить ясно и отчетливо о политико-экономических реальностях. Он показывает, как структуры власти и социальных отношений действуют незаметным образом, скрываясь за внешностью демонстрируемых изображений и независимо от личных мотивов и одаренности их авторов. С одной стороны, эссе Бергера прекрасно иллюстрирует то, что означает понимание культуры как деятельности, а не как символа или объекта. Но с другой стороны, позиция Бергера уязвима. Для человека, научившегося, как и сам Бергер, видеть искусственность, “сделанность” визуальных образов, может показаться странным, что он не замечает этого в фотографиях Сандера. Он говорит о трех мужчинах во фраках так, как будто мы (созерцающие это изображение) благодаря данной фотографии получаем непосредственный доступ к эмпирической реальности. Он не поднимает вопроса о том, что сам социальный факт фотографирования трех мужчин во фраках мог являться частью процесса, имеющего своей целью поддержание определенных общественных иллюзий и предрассудков. Для чего, собственно, сфотографированные люди выставляются столь неуклюжими? Сандер в глазах Бергера предстает как объективный исследователь, но не как человек среди других людей — в данном конкретном случае это представитель городской мелкой буржуазии, чье воспитание, стиль жизни и социальная позиция, наверняка способствовали тому, что эти деревенские парни выглядят на фотографиях как бы не в своей тарелке. И все же Бергер говорит здесь только о фраках, а не о фраках на фотографии. Его удивительная способность объяснять, как формируется семантика фотографии или живописного полотна, в данном случае используется не в полную силу.

В этом эссе упускается из виду еще одно любопытное обстоятельство. Бергер не фиксирует внимания на том, как формируется чувство прекрасного у зрителя и почему определенные вещи оцениваются им как красивые или некрасивые. Он не только рассмат-

ривает фотографию Сандера как непосредственную регистрацию эмпирической реальности с помощью фотокамеры, но кроме того он представляет себя (и своих читателей) в качестве нейтральных наблюдателей – вне какой бы то ни было социальной позиции или определенного социального фона. Будут ли зрителям из крестьян трое этих мужчин казаться такими уж некрасивыми? И показались ли бы они некрасивыми крестьянам, жившим в 1913 году?

Однако, даже сознавая все перечисленные проблемы, нельзя не поддаться очарованию этого замечательного образца “чтения” произведения визуальной культуры. Бергер, другие британские марксисты, а также критики Франкфуртской школы убедительно доказали существование связи между текстами и изображениями, между социальной властью, которую они в себе заключают, и эстетическими системами, ответственными за формирование суждений. Сила воздействия индивидуального образа на реальность может частично объясняться действенностью его эстетики, но и та, в свою очередь, проистекает из социальной реальности, которую эта эстетика помогает воспроизвести.

Серьезное исследование *форм* популярной культуры с использованием методов литературной критики стало возможным во многом благодаря Ролану Барту. Барт одним из первых среди структуралистов стал использовать лингвистику Соссюра для целей культурологического анализа. Этот исследователь сделал еще один важный шаг, отличающий его от других структуралистов. Барт не ограничился применением лингвистических методов для анализа литературных текстов; он предложил использовать их и для интерпретации нелитературных объектов (кинофильмов, фотографий, одежды), а также других массовых форм культуры (например, увлечения кулинарией и боксом).

Логика такого движения мысли вполне очевидна. В самом деле, положение семиотики и структурализма о том, что мир есть система знаков, которые должны быть расшифрованы, а не совокупность объектов, которые требуется опознать, неизбежно вело к глобальной экспансии концепции *текста*. “Структуралист, — без особой симпатии пишет Роберт Альтер, — повсюду, на что бы он ни посмотрел, видит одни лишь тексты”³⁵. Как и другие последователи Соссюра, Барт берет устную речь в качестве модели лингвистической формы. Поэтому, изучая письменный текст, приходится предварительно “транслировать” его из одного языкового пространства в другое. Эта операция довольно легко выполняется с письмом, потому что алфавитная система приспособлена для передачи речи, тем не менее письмо образует самостоятельное культурное пространство, отличное от пространства, создаваемого нарративом.

Пространство письма менее пластично и интерактивно; отождествление его с речью было бы неточным. Но если применение техники лингвистического анализа к написанному тексту является эффективным, почему бы не использовать ту же технику для анализа других знаковых систем? Все знаковые системы могут рассматриваться как более или менее успешные попытки коммуникации, основанные на стратегии, которая используется живой речью.

Каким образом данная установка может быть реализована практически при изучении культурных форм? Во-первых, это требует усиленного внимания к тому, *как* устанавливаются различия между типами объектов. Они различаются так же, *как* сорняки отличаются от садовых цветов, *как* модное платье — от какого-нибудь старья или *как* чемпионат по боксу — от драки. Если принимается на веру, что культура представляет собой переплетение знаков, и признается допущение Соссюра о том, что смысл знака определяется в большей степени его отличием от других знаков, чем каким-то абсолютным референтом, тогда центр тяжести всего культурологического анализа переносится на классификационные схемы и главным рабочим понятием становится понятие *различия*.

Культурологический анализ стремится к возможно более полному описанию различий между знаковыми подсистемами, а также средств “перевода” значений из одних подсистем в другие. Социальный мир как таковой предстает в нем менее впечатляющим, чем знаки, которые используются для репрезентации человеческих поступков и наделения их смыслом. Вся эта тематика хорошо просматривается в работе Барта “Система моды” — самой смелой (хотя, возможно, и не самой удачной) его попытке применить формальные принципы семиотики для анализа отнюдь не лингвистического аспекта культуры.

В этом произведении Барт пытается доказать, что моду было бы неправильно сводить только к конструированию и последующему производству изысканной одежды, в действительности она представляет собой результат взаимоналожения трех языковых систем. Первый язык — это язык художественного конструирования. Костюм составляется из ограниченного “словаря” тканей, линий и цветов, которые могут быть эстетически и технически совместимыми, вследствие чего ограничиваются знаковые возможности. Однако это еще не определяет сущности моды.

Мода также частично определяется системой производства образов, фотографиями модного платья, которые выборочно подчеркивают некоторые аспекты одежды, оставляя в тени другие. Используя кадрирование и эффекты освещения, фотография совершает вторичный отбор выразительных средств, еще в большей степе-

ни ограничивающий словарь допустимых значений моды. (Барт добавляет, что выкройки одежды являются частью визуальной системы знаков, играющих примерно ту же роль, что и модная фотография. Но в данном случае он становится на более зыбкую почву. Выкройки одежды не играют существенной роли в определении направления моды; они дают описание техники конструирования. В них нет того безразличия к техническим аспектам костюма, какое наблюдается в фотографиях и журнальных статьях о моде.)

Описания костюма есть (по Барту) третий, самый важный язык одежды. Они подсказывают читателям, как интерпретировать различные стили, на какие детали следует обратить внимание и какие смысловые функции эти детали выполняют в данной конкретной модели. Некоторые аспекты модного конструирования (например, расположение линии талии) могут порой играть решающую роль (женское платье в стиле ампир или флаппированные платья 1920-х гг.), однако в другие исторические периоды они не считаются столь важными. Журналы мод создают фигуру умолчания вокруг отдельных конкретных образцов костюма и в то же время дают оценочные комментарии по поводу общих решений, которые предлагаются популярными модельерами.

Бартовский анализ идет здесь вразрез с общепринятыми мнениями. О модельерах обычно думают как об “авторах”, выражающих свое специфическое образное видение мира. Как обычно полагают, специальные техники и материалы служат лишь средствами выражения индивидуальной экспрессии. Между тем у Барта роль модельеров почти совсем игнорируется, их манипуляции с одеждой рассматриваются критиком как эмбриональная стадия развития моды. Сложная культурная система, о которой здесь ведется повествование Барт, реализуется как коллективный процесс; Барт не оставляет в ней привилегированного места для “автора”. Это социальная система; еще же конкретнее – капиталистическая система, которую Барт не очень остроумно критикует. Но его методы сильно отличаются от тех, какие используют Раймонд Уильямс или Джон Бергер. Значения, функционирующие в мире моды, не могут быть (согласно Барту) продуктами самих действующих субъектов (что кажется несомненным Уильямсу и Бергеру); они представляют собой часть языковой системы, структурирующей жизненные миры людей, которые пытаются данную систему использовать. Барт постоянно подчеркивает отличие семиотического анализа от социологического.

В то время как марксисты видят в культуре выражение политико-экономических отношений и интересов, структуралисты представляют ее как совокупность языковых систем. Для структуралис-

тов не имеет принципиального значения вопрос о происхождении культурно-лингвистических комплексов: согласны ли они с идеей о том, что человеческий разум структурирован по типу языка и, стало быть, структурность языка имеет биологическое основание, или же рассматривают язык как продукт исторической эволюции (т.е. социальных, межличностных взаимодействий) — для понимания механизма действия языковых структур все это не существенно. Рынок или разум, история или культура — безличны по форме продукты этих систем, в конечном счете, оказываются похожими.

Но если никто в отдельности не является автором, то, может быть, авторами являются все? По-видимому, центральным пунктом постструктуралистских рассуждений выступает мысль о многоголосии текстов. Тексты рассматриваются как имеющие множество потенциальных значений, причем ни одно из них не является “истинным” значением, т.е. таким, какое из текста мог бы извлечь “абсолютный” читатель. Франкфуртская школа, “новый критицизм” и структурализм были согласны в том, что целью критики является отыскание “подлинного” значения текста. Они создавали всеохватные системы, или теории, предназначенные для исчерпывающего объяснения реальности (или текстов). Приверженцы различных научных школ имели несовпадающие мнения по поводу того, каким должно быть “подлинное” чтение, при этом различия в понимании и оценках списывалась на неустранимые трудности интерпретации. Различия в результатах анализов преподносились как свидетельства слабости “других” теорий.

Постструктуралисты, в общем, больше интересуются разнообразием опыта чтения, чем совершенствованием процесса последнего. Они утверждают, что различные интерпретации возникают не только из-за разницы подходов читателей (что вполне естественно, ибо они имеют неодинаковые понятия о чтении и письме), но и потому, что тексты сами по себе многозначны и пронизаны противоречиями. В феминистском по своему стилю отрывке может использоваться язык, восходящий к патриархальной традиции и отрицающий часть содержания; в тексте коллективистской направленности могут защищаться идеалы личной свободы, характерные для западного индивидуализма. Все тексты, как учат постструктуралисты, “интертекстуальны”.

При таком подходе критик утрачивает свою исключительную позицию в качестве эксперта. Критический анализ произведения — это такой же акт чтения, как и любой другой. С одной стороны, по сравнению с писателем, критик получает некоторое преимущество в плане свободы интерпретаций — и именно потому, что здесь он выступает как читатель. Но теперь критик утрачивает свои при-

вилегии перед лицом остальной читательской публики. Поэтому, например, опыт “чтения” текстов массовой, популярной культуры самими ее представителями, с точки зрения постструктуралиста, не менее интересен и показателен, чем опыт анализа профессиональными критиками произведений элитарной культуры.

Некоторые постструктуралисты ставят вопрос о психологических факторах, опосредующих процесс чтения. Мишель Фуко, Ролан Барт, Христиан Мец и другие обратили внимание на чувственный характер этого вида деятельности³⁶. Они ставят вопрос о природе удовольствия, получаемого людьми при чтении книги или во время просмотра кинофильма. Увлечение французских критиков фрейдистскими концепциями (не без помощи Лакана) подтолкнуло их к размышлениям о человеческих подсознательных стремлениях, актуализируемых в культуре.

Власть и сексуальность вновь были восстановлены в своих правах как движущие силы, определяющие характер производства и использования ценностей культуры. Власть и сексуальность стали особенно важными категориями в феминистской теории – критическом движении, развившемся во взаимодействии с другими течениями постструктуралистской мысли. Феминизм исходит из посылки, что язык в такой же степени политичен, как и чувствен, и что он поддерживает или устанавливает системы власти при любом использовании. Классовое сознание эксплицируется в традиции “великих писателей и великих произведений”, то же самое происходит и с половой стратификацией. Жанры, которым женщины отдают предпочтение, типы повествования, которые пользуются успехом у женщин, и приемы использования языка, которые кажутся женщинам наиболее удобными, не встречаются в обществе поощрения, а типы литературы, избираемые и культивируемые мужчинами, преподносятся как наилучшие, превосходные.

Исследователи феминистской драмы отмечают, что современный феминистский театр может не удовлетворять зрителей, выросших на традициях классического театра, потому что в нем отсутствует “акт узнавания” как высший момент эмоционального подъема. Макбет, Лир или Эдип сталкиваются лицом к лицу со своей идентичностью в акте само-узнавания – и это большинству зрителей понятно. Однако феминистская драма ставит под вопрос тот вид “самости”, который в этих пьесах подразумевается. Если в традиционной драме героиня строилась на “процессе узнавания и разгадывания тайны”, то в феминистской драме “эго” предстает не как нечто постоянное и правдивое, а скорее как “текущее, колеблющееся, восхитительно проблематичное и изменчивое”³⁷.

Многие из этих проблем затрагивает в своих сочинениях Ми-

шель Фуко. Это очень глубокий мыслитель, оказавший влияние на литературную критику, социологию (в особенности на исследования девиантного поведения и форм социального контроля), на теорию познания и историю культуры... Подобно многим структуралистам, он понимает авторство как культурное изобретение, возникшее в системе западного индивидуализма, изобретение, которое маскирует факты широкого заимствования писателями идей и языка из общей популярной культуры. Однако в отличие от структуралистов Фуко не думает, что авторство надо вовсе игнорировать. Напротив, он полагает, что концепт авторства должен быть понят как эффективный инструмент борьбы за власть, используемый в литературной критике с целью получения доступа к печатному станку и к влиянию. Фуко пишет, что традиционное понимание авторства сохранялось так долго в значительной мере потому, что без него критики культуры не смогли бы привешивать ярлыки “великих произведений” к сочинениям “великих авторов”. Это могло бы представлять опасность, так как перевернуло бы всю систему власти языка, включая санкционированное отношение элиты к массовой культуре. Популярная культура чаще всего анонимна. В виде немногих исключений ее “возвышают”, награждая некоторых ее официально признанных авторов (режиссеров), как это делается, например, в кино.

Все вышесказанное не лишено смысла, однако возникает множество новых вопросов об условиях, конституирующих понятие авторства. Что может произойти, если мы будем думать так, как предлагает Фуко, в частности, если мы станем приписывать авторство текстов простым людям, чьи голоса писатели вводят в свои фантастические или этнографические произведения? Могли бы мы сказать, что такую-то книгу написали Бруклин или Арбат? И если бы мы хотели перераспределить власть в обществе, то как можно перераспределить авторство? Фукианская концепция оказывается подобной магической шкатулке, наполненной загадками.

Итак, Фуко ставит вопрос о том, что означает быть *автором*. Другая, не менее интересная, проблема – что означает быть *читателем*? Эту проблему в духе феминистской интерпретации позиции читателей анализирует в своих работах Жанис Радужей. Теория “позиции читателя”, или “читательского ответа”, сложилась до того, как в Америке стало известно о постструктурализме и о концепции многоголосия текста. Тем не менее Радужей вполне осознает наличие множественности смыслов, заключенных в литературном произведении, и властных импульсов, пронизывающих стихию языка³⁸.

Радужей излагает результаты этнографического обследования группы читательниц, увлекающихся любовными романами. Она заинтересовалась этим жанром, несмотря на то, что он осуждается

критиками как литературный хлам, а критиками-феминистками — еще и как хлам политически вредный. Обе эти оценки романов явно имеют внеэстетический характер и касаются проблем гендерной политики, но как они соотносятся с читательским опытом поклонниц романов? Радужей объясняет притягательность этого вида литературы психологическим удовлетворением, которое она приносит читательницам, с одной стороны, уводя их от семейной рутины и давая возможность заняться чем-то для себя, с другой же стороны, создавая фантастический мир, в котором утверждается ценность их жизненного выбора: ролей жены и матери, а не карьеры деловой женщины. В популярных романах сильные и красивые женщины вновь и вновь совершают подобный выбор, вынуждая мужественного героя высоко ценить любовь и нежность. Героини романов отказываются от своей независимости и, с этой точки зрения, терпят поражение, но в целом женская культура в их лице торжествует победу, приручая и цивилизуя неуправляемых существ мужского пола. Книжки такого типа на время как бы превращают мир домашних хозяйек в мир социально доминирующий, и это (на чем настаивает Радужей) является частью удовольствия, которое они приносят читательницам. Радужей делает вывод, что данные тексты являются многоголосыми и потому допускают противоречивые политические интерпретации. Как же это оказывается возможным при том, что сами тексты крайне стереотипны и схематичны?

Радужей не отрицает, что любовные романы принадлежат к ряду явлений коммерческой унифицированной культуры. Но их *чтение*, как она пытается доказать, не стереотипно. Оно в одно и то же время формально и индивидуально. Психологическая ситуация чтения, для которой предназначены эти книжки (женщины находятся у себя дома, посвящая большую часть времени заботе и хлопотам о своих близких), в достаточной степени стандартна, вследствие чего социальная “формула” сюжета легко узнается большинством читательниц. Тем не менее, непосредственный процесс чтения происходит индивидуально и перенастраивается в соответствии с их собственными запросами и мечтами. В этом смысле можно сказать, что чтение любовных романов — это акт индивидуальный и вместе с тем образующий “интерпретирующее сообщество” (*interpretive community*). В таком сообществе анализ и понимание литературы определяется коллективным социальным и эмоциональным опытом. Даже если любовные романы представляют собой род “бегства” от жизни, они образуют реальный просвет в угнетающей монотонности быта; даже если они дают выход “фантазии”, а не протесту, в этом все же есть нечто очень важное, о чем следовало бы подумать всерьез.

Как видно, мораль, которую можно извлечь из любовных романов, мало трогает Радужей. Но что можно сказать об оценке процесса чтения самой читательской аудиторией? Согласилась бы она с подобной феминистской интерпретацией? Радужей не дает прямого ответа на этот вопрос, но в своей работе она приводит ряд критических замечаний к обобщенному социальному портрету поклонниц романов: они увлечены чтением, подобно наркоманкам (исследовательница сравнивает их пристрастие к чтению с зависимостью от алкоголя или от наркотиков); они стремятся к разнообразию, но не прочтут и десятка страниц, если обнаружат в книге отклонение от основной линии сюжета; они до такой степени отождествляют себя с героиней, что не станут читать роман, где с последней может произойти несчастье, и не одобряют романы с печальным концом; они очень доверчивы и понимают прочитанное буквально, не принимая во внимание возможного иронического отношения автора, или тонкой психологической игры, или саморазоблачения персонажей. В общем, их чтение носит терапевтический характер, они перечитывают старые романы, находясь в состоянии подавленности или переживая стресс (видимо, не случайно психоаналитики утверждают, что любое повествование оказывает терапевтическое действие).

Таким образом, Радужей пытается показать превосходящую культурную значимость процесса чтения по отношению к авторскому, литературному труду. Она не может принять высокомерия официальной критики и более склонна осуждать содержание книг, которыми увлекаются читательницы, чем самих читательниц. В ее исследовании дается многосторонний критический анализ общества, поставившего многих женщин в положение любительниц романтического чтения. Вместе с тем проведенный ею анализ оставляет место как для критического, так и для положительного взгляда на популярную культуру.

По существу, анализ Радужей свидетельствует о том, что глобальная экспансия “текста” является в такой же мере его глобальным поражением, или исчезновением. Чем большим становится количество объектов, рассматриваемых в качестве текстов, т.е. вовлекаемых в процессы интерпретации, тем в большей степени интерпретация отрицает их объектность. Происходит декомпозиция текста читателями, или — в более общем смысле — интерпретирующими сообществами, которые своими нормами и ценностями поддерживают определенные виды текстов, делают возможными их появление и интерпретацию. Хотя такой вывод выглядит несколько эксцентричным, он не снижает актуальности проблемы интерпретации, а лишь придает ей новое, дополнительное значение. Похоже, что теперь интерпретация становится главным

видом деятельности, обеспечивающим функционирование текстов. Литературная критика, пишет Стенли Фиш, “становится абсолютно необходимой не только для распространения, но и для создания объектов, к которым она хочет привлечь внимание”. Именно интерпретирующие сообщества, а не текст и даже не отдельный читатель, по мнению Фиша, “производят смыслы”, и совершается это еще до непосредственного акта чтения³⁹.

¹ Mukerji Ch., Schudson M. Introduction. Rethinking Popular Culture // Rethinking popular culture. Contemporary perspectives in cultural studies. Oxford, 1991. P. 1-61.

² Майкл Шадсон – доктор философии, профессор факультетов социологии и теории коммуникаций Калифорнийского университета (Сан-Диего, США). Один из ведущих американских специалистов в области политических наук, культурологии, теории массовых коммуникаций. Автор многих научных работ, из которых наиболее известны: “The Power of News” (1995), “Watergate in American Memory: How We Remember, Forget, and Reconstruct the Past” (1992), “Was There Ever a Public Sphere? Reflections on the American Case” (1992), “Advertising, the Uneasy Persuasion” (1984), “Discovering the News: A Social History of American Newspapers” (1978). Входит в списки самых читаемых и цитируемых авторов. Его работы неоднократно отмечались почетными званиями и наградами, в том числе престижной премией “Genius” Фонда МакАртуров (1990).

Чандра Мукерджи – доктор философии, профессор факультета социологии Калифорнийского университета (Сан-Диего, США). Специализируется в области истории культуры, по проблемам взаимоотношений масс-медиа с наукой и политикой. Автор монографических работ: “Territorial Ambitions and the Gardens of Versailles” (1997), “A Fragile Power: Scientists and the State” (1990), “From Graven Images: Patterns of Modern Materialism” (1983).

³ Graff G. Conflicts Over Curriculum Are Here to Stay: They Should be Made Educationally Productive // Chronicle of Higher Education, 1988, February 17. P. 48.

⁴ Цит. по: Williams R. Keywords. N.Y., 1976. P. 79.

⁵ См.: Braudel F. On History. Chicago, 1980.

⁶ См.: Febvre L. and M., Henri-Jean. The Coming of the Book. London, 1958, 1976.

⁷ См.: Davis N. Society and Culture in Early Modern France. Stanford, 1975; Eisenstein E. The Printing Press as an Agent of Change. Cambridge, 1979 и др.

⁸ См.: Ginzburg C. The Cheese and the Worms. N.Y., 1980.

⁹ См.: Ladurie E. Le Roy. Carnival in Romans. N.Y., 1980.

¹⁰ См.: Thompson E.P. The Making of the English Working Class. N.Y., 1963.

¹¹ См.: Jones G. S. Languages of Class: Studies in English Working Class History. Cambridge, 1983.

¹² См.: Peiss K. Cheap Amusements: Working Women and Leisure in New York City, 1880 to 1920. Philadelphia, 1985; Rosenzweig R. Cambridge, 1983.

¹³ См. вышеназванную работу К.Пейс, а также: Hayden D. The Grand Domestic Revolution. Cambridge, Mass., 1981.

¹⁴ См. также: Barth G. City People: The Rise of Modern City Culture in Nineteenth-Century America. N.Y., 1980; Trachtenberg A. The Incorporation America. N.Y., 1982. (A.3.).

¹⁵ Цит. по: Levi-Strauss C. Totemism. Boston, 1963.

¹⁶ См.: Wright W. Sixguns and Society: A Structural Study of the Western. Berkeley, 1975; Williamson J. Decoding Advertisements. London, 1978; Lawrence E.A.

- Rodeo: An Anthropological Looks at the Wild and the Tame. Knoxville, 1982; Bouissac P. Circus and Culture: A Semiotic Approach. Bloomington, 1976.
- ¹⁷ Цит. по: Geertz C. Art as a Cultural System. MLN 91 (1976). P. 1478.
- ¹⁸ "Thick description" в переводе на русский язык может означать: плотный, наполненный, густой, двусмысленный, неприличный (А.З.).
- ¹⁹ См.: Turner V. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago, 1969; Katz E. Media Events: The Sense of the Occasion // Studies in Visual Communication, 1984, № 6. P. 84-89.
- ²⁰ Цит. по: Babcock B. Arrange Me in Disorder: Fragments and Reflections on Ritual Clowning // Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance. Philadelphia, 1984. P. 107.
- ²¹ См.: Park R. The Immigrant Press and Its Control. Westport, Conn., 1970; Dewey J. The Public and Its Problems. N. Y., 1927; Veblen Th. The Theory of Leisure Class. N. Y., 1953. P. 26.
- ²² См.: Thomas W.I. and Znaniecki F. The Polish Peasants in Europe and America. Boston, 1918.
- ²³ См.: Lynd R. and H.. Middletown. N. Y., 1929.
- ²⁴ См.: Mass Culture. Glencoe, Il.: Free Press, 1957.
- ²⁵ См.: Herbert J. G. Popular Culture and High Culture. N. Y., 1974.
- ²⁶ См.: Riesman D. (with Glazer, Nathan and Denney Reuel). The Lonely Croud. New Haven, Conn, 1950.
- ²⁷ См.: DiMaggio P. Market Structure, the Creative Process, and Popular Culture: Toward an Organizational Reinterpretation of Mass-Culture Theory // Journal of Popular Culture. 1977. № 3. P. 436-452.
- ²⁸ См.: Becker H. Art Worlds. Berkeley, 1982.
- ²⁹ См.: Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste. Cambridge, Mass., 1984.
- ³⁰ См.: Weber W. Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste. 1770-1870. // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 1977. № 8. P. 18-19.
- ³¹ См.: Jay M. The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950. Boston, 1973.
- ³² См.: McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. N. Y., 1965.
- ³³ См.: Thompson E.P. The Making of the English Working Class. N. Y., 1963; Hoggart R. The Uses of Literacy. London, 1957; Hall S. The Rediscovery of "Ideology": The Return of the Repressed in Media Studies // Culture, Society and Media. London, 1982; Fiske J. Encoding and Decoding // Hall, Stuart et al. Culture, Media, Language. London, 1980. Названные авторы в западной литературе иногда именуются представителями Бирмингемской социологической школы (А.З.).
- ³⁴ См.: статью Д.Бергера "Фрак и фотография", помещенную в указанной антологии (А.З.).
- ³⁵ Alter R. Mimesis and the Motive for Fiction // TriQuarterly. 1978. № 42. P. 233.
- ³⁶ См.: Barthes R. The Pleasure of the Text; Foucault, Michel. What Is an Author? // Partisan Review, 1975. № 4. P. 603-614; Metz Chr. The Imaginary Signifiers. Bloomington, 1982.
- ³⁷ Keyssar H. Feminist Theatre. N. Y., 1985. P. xiv.
- ³⁸ См.: Radway J. Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature. Chapel Hill, 1984.
- ³⁹ Fish S. Is There a Text in This Class? Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1980. P. 368, 14.

ГЛОССАРИЙ

Аполлоновское и дионисийское — философско-эстетические понятия, введенные в философию и эстетику Ф. Ницше для характеристики двух типов культуры, особенно музыки. Аполлоновское — это строго классическое, гармоническое, светлое и рациональное начало в искусстве. Дионисийское — это темное, хаотическое и ангармоническое (дисгармоническое), экстатическое, иррациональное, а в музыке фарсовое начало. В современном мире аполлоновское — это высокое или элитарное искусство, дионисийское — это массовое искусство и культура.

Высокая культура и искусство — это выделяющиеся из всех культурных и художественных достижений человечества ценности, отвечающие высоким эстетическим и художественным вкусам и являющиеся воплощением представлений о совершенном, гармоничном и прекрасном — эстетических идеалов. Последние, как правило, сохраняют свое значение для духовных запросов людей разных эпох и уровней культурного развития. Иногда ее отождествляют с элитарной культурой, предметы, произведения которой со временем могут войти в арсенал высокой культуры, но в момент их творения и культивирования они создаются и функционируют, как правило, лишь в среде очень тонкого слоя общества, сознательно отделяющего себя от потока массового искусства (см. **массовое искусство**).

Денотация — предметное значение имен, смысловое содержание знаков (символов), функционирование в массовой культуре и массовом искусстве определенных явлений и продуктов.

Дискурс — в контексте массовой культуры и массового искусства стереотипизированный “говорящий” язык, приобретающий форму сленга, дополняющий нарратив (см. **нарратив**).

Институт социальный — структурный элемент любого общества, регулирующий жизнь и социальные отношения в обществе.

Информационное общество — так называется в современной философии новая стадия развития общества, основывающаяся на использовании информационных наук и технологий. Оно естественно выросло из индустриального и постиндустриального общества, заложивших основы информационных технологий и форм информационного регулирования всей жизни общества через средства массовой информации.

Информационные технологии — это новый тип отношений человека и общества с техникой, которая прежде только служила человеку, копируя, дублируя, продолжая его деятельность, теперь информационная техника и технологии активно вторгаются в

жизнь человека, во многом определяя его жизнедеятельность и деятельность.

Капитал культурный (по П. Бурдье) — накопление культурных, художественных, эстетических впечатлений, восприятий, переживаний, знаний, на основе которых вырабатываются эстетическое чувство и эстетический вкус, превращающие человека в личность, способную чувствовать себя свободно и комфортно в пространстве любой культуры.

Код культурный — совокупность правил или ограничений, обеспечивающих функционирование процессов коммуникации в рамках той или иной сложившейся культуры. **К. к.** носит конвенциональный характер, который отнюдь не выражается эксплицитно, самоорганизуясь во множестве разнообразных коммуникативных актов культуры. Через коды культуры такие социальные институты как семья и школа передают от поколения к поколению накопленные духовные ценности и делают их достоянием каждого человека в той степени, в какой он овладел кодами культуры своего времени и кодами культур прошлых эпохи, в том числе и кодами отдельных авторов культурных ценностей.

Коннотация — вторичный язык по отношению к первичному языку денотации (см. **денотация**). **К.** дает возможность обозначить в явлениях культуры и искусства не только основные, явно присутствующие значения, но и такие сопутствующие значения, которые неявно функционируют в сознании общества в виде образов и образов (символических, аллегорических, метафорических по форме).

Культурное производство — сложившееся в индустриальном обществе массовое производство предметов культурного как материального, так и духовного потребления, поставленного на конвейерный поток и составившего основу всей массовой культуры второй половины XIX и всего XX века. Это обычная для эпохи массового потребления сфера общественно-полезной производственной деятельности, опирающаяся на законы коммерции и бизнеса.

Легитимная культура (по П. Бурдье) — это элитарная культура, то есть культура эстетически воспитанных, образованных и развитых слоев общества, которые в любом социуме составляют лишь его тонкий слой.

Массовая культура — обобщенная характеристика господствующей в современном постиндустриальном и информационном обществе типа культуры. **М. к.** превращена с помощью современных технологий в коммерческую форму производства и распространения с помощью средств массовой коммуникации стандартно-

зированных и усредненных по художественному и эстетическому вкусу духовных благ. Ее основными чертами являются: примитивизм, упрощенность человеческих отношений и представлений о жизни, сведение социальных конфликтов лишь к столкновениям хороших и плохих людей, пошлая развлекательность, сентиментальность, проповедь свободного секса, натуралистическое смакование насилия, нагнетание страха, показ катастроф и всяких катаклизмов, проповедь культа успеха любой ценой. Это не народная и не национальная культуры, но имеющие с ними каналы пересечения, что по сути имеет своим неизбежным косвенным следствием размывание и подрыв основ народной и национальной культуры.

Массовая музыка — разновидность музыкального произведения, созданного для утилитарного обслуживания и по сути управления формированием вкуса потребителя произведениями такого рода массовой культуры. Отличительные черты м. м.: доступность, простота в мелодическом оформлении и содержании текстов, однообразие ритмов, упор на шумовые эффекты, отказ от всего, что может оказаться сложным в музыкальном или танцевальном отношении для восприятия слушателя-зрителя.

Массовое искусство — художественное произведение, специально творимое по стереотипам, упрощенным стандартам и непритязательным идеалам для удовлетворения запросов и духовных потребностей массовой аудитории низкого уровня художественного и эстетического развития. Оно, как правило, примитивно, наивно или сентиментально по содержанию, но бывает ярким по форме, особенно при начале съемок каких-либо сериалов в кино, на телевидении, при создании новых шоу, организации концертов молодежной песни на стадионах или огромных площадях. Для его распространения, как правило, используются средства массовых коммуникаций, усиленно работает реклама, создаются заманчивые эротические и сексуальные клипы. Оно — антипод высокого, классического и элитарного искусства.

Массификация — процесс становления массового человека, то есть качественная характеристика процедуры “подгонки” индивидуального сознания под массовый стандарт, когда мышление и сознание подстраиваются под образцы, не просто господствующие в массе, но требуемые обществом постиндустриального, а теперь информационного типа.

Массмедиа — средства массовой коммуникации (кино, радио, телевидение, печатная графика, популярная музыка, аудио- и видеотехника, продукты художественной и шоу-индустрии, реклама, клипы), используемые социальными институтами частного и

государственного уровня для формирования конформистского сознания у широких масс населения.

Массовое общество — та форма, которую принимает общественное развитие в условиях индустриальной цивилизации, в связи с переходом к массовому производству товаров и услуг. **М. о.** является, с одной стороны, результатом изменений в экономике, технике, средствах коммуникации, а с другой — выступает причиной инновационных процессов в политике, культуре, формах социального общения. За единым понятием “массовое общество” в действительности необходимо различать множество конкретных социально-исторических форм, в том числе — российскую дореволюционную, американскую, западноевропейскую, советскую, азиатскую и др.

Массовое общество мобилизационного типа — тип индустриального общества, возникающий при особых исторических условиях, связанных с ограниченностью технических, экономических и духовных ресурсов, а также неразвитостью демократических традиций, отсутствием ряда правовых институтов гражданского общества. В отличие от базового (западного) типа, ориентирующего индивида в первую очередь на **индивидуалистические, потребительские** ценности, в данном обществе на первое место выдвигаются ценности **идеологического и морального** порядка. С другой стороны, этот социальный тип густо замешан на ценностях традиционного, доиндустриального общества, таких как уравнительное распределение, коллективизм или общинность, трудовая взаимопомощь, жертвенный аскетизм, преклонение перед вождями и пр.

Массовый человек — это не человек из массы, но человек с массовым сознанием, объект социального манипулирования с помощью современных форм осуществления властных технологий. Его главной характеристикой является то, что он — как все во всем: в интересах, материальных и духовных потребностях, в стремлениях, желаниях, идеалах.

Медиасобытие — результат целенаправленного действия, осуществляющегося с помощью средств массовых коммуникаций. Как правило, потребитель медиасобытия выступает в роли пассивного свидетеля состоявшегося события. Причем уровень предлагаемого события не поднимается выше конъюнктуры интересов частной жизни того или иного общественного лидера или необходимости в рекламной политике, подтверждающей существование политической, общественной или коммерческой организации.

Модернизм культурный (фр. *modernisme*, от *moderne* — современный, новейший) — характерная для всех эпох культурного раз-

вития совокупность нетрадиционных направлений в культуре и особенно в искусстве, связанных с новыми поисками и экспериментами в культурно-художественной и эстетической деятельности. Модернизм в искусстве подготавливает средства соответствующего языка для формирования новых методов, приемов творчества и нового использования уже устоявшихся средств выразительности и изобразительности. К настоящему времени **М. к.** приобрел очертание структурного сходства явлений в общественной жизни и культуре современных индустриально развитых стран. Последнее обстоятельство было зафиксировано термином **постмодернизм**. Особенность этой разновидности **М. к.** состоит в преобладании теоретического знания, информационных и коммуникативных технологий, а также в плюрализме, терпимости и широких возможностях выбора для каждого индивида. Культура и общественные системы (институты) понимаются как своеобразные тексты, в которых при отрицании классического логоцентризма совершаются непредугадываемые языковые события.

Нарратив — синоним истории, рассказ, изложение сути дела, сюжетная линия, плюс ее описание.

Народное искусство — тип синтетического искусства естественно и органично связанный с трудовой деятельностью и повседневной жизнью народа и творимого им в соответствии со своими представлениями о красоте и прекрасном, со своими чувствованиями и вкусами, а также эстетическими идеалами. Основа народного искусства всегда коренится в мировоззрении народа и его поэтическом, мифологическом и религиозном отношении к миру, чутком и бережном отношении к природе и земле, как матери-кормилице. **Н.и.** вырастает на почве всей народной культуры, оставаясь фундаментом для высокого, элитарного и массового искусства. Коллективный характер народного творчества — основное средство выработки художественного образного строя и художественной символики, языка, проникающего во все виды искусства. Истинно народное искусство никогда не опускается до уровня массового искусства, оно никогда не бывает конформистским искусством. Потому народное искусство в обществах с почвенной культурой — важнейшее средство художественного и эстетического образования и воспитания подрастающих поколений.

Популярная, или народная культура — культурные ценности, произведения, которые прочно вошли в ткань повседневной народной жизни и стали общезначимыми, независимо от источников их происхождения. В качестве таких источников могут выступать и аутентичный исторический фольклор, и творчество профессиональных культурных элит, и деятельность коммерческих фирм,

выпускающих массовую продукцию на продажу. “Родословная” культурных ценностей в этом случае теряет значение атрибутивного признака и не определяет сущности данных явлений.

Поп-музыка — общее понятие для обозначения всех видов “популярной музыки”: различные массовые жанры, стилевые направления развлекательного эстрадного молодежного музицирования, составляющие ныне целый комплекс музыкально-развлекательной индустрии, опирающейся на стандартизированные и стереотипизированные тематические, ритмические и мелодические приемы.

Сигнификация — значение сотворенного в культурном творчестве продукта, понимаемого как знак. *С.* складывается из отношения между двумя его необходимыми сторонами — означающим, то, что доступно восприятию в знаке, и означаемым, смысловым содержанием знака.

Фарс — известное в искусстве еще со времен Аристофана гротескное, комическое или шутовское (в России скоморошеское) представление, основанное на чисто внешних комических приемах: типические персонажи, гротескные маски, комические ситуации, клоунада, акробатические танцы и шуточные потасовки, каламбуры и словесные перепалки. В музыке фарс опирается на всякого рода музыкально-гармонические, ритмические и мелодические нелепости, интонационное шутовство и передразнивание.

Шлягер — атомарная единица потребительской музыки: эклектичная и безлико “космополитичная” песня танцевального характера, в основе которой лежит текст любовного содержания, преимущественно сознательно примитивизирующий тему любви.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

Акопян Карен Завенович — доктор философских наук, главный научный сотрудник Российского Института культурологии. Исследователь фундаментальных проблем эстетики (онтология эстетики, природа эстетического, эстетические категории), культурологии (онтология культуры, природа культуры и духовности). Занимается переводами с французского языка работ по эстетике и культурологии. Автор двух монографий и более ста статей.

Захаров Александр Владимирович — кандидат философских наук, доцент, старший научный сотрудник Института философии РАН. Область научных интересов: философия и социология культуры. Более 20 лет посвятил изучению народной и массовой культуры. Опубликовал научные работы по истории советских массовых празднеств (1990), современному городскому фольклору (1996), визуальной и компьютерной культуре (1998-2000 гг.). В настоящем издании выступает как автор и переводчик научных текстов.

Кагарлицкая Светлана Яковлевна — кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии МПГУ. Исследователь проблем социологии искусства, культурологии, искусствоведения. Член союза театралов. Автор около 100 опубликованных работ.

Кнященко Николай Иванович — доктор философских наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института философии РАН. Исследователь фундаментальных проблем эстетики, философских основ теории эстетического воспитания и образования, философии культуры и образования, философской антропологии и теории творчества. Автор 22 книг и брошюр, руководитель авторских коллективов и ответственный редактор 16 коллективных трудов, автор более 260 опубликованных работ.

Колосов Андрей Валерьевич — кандидат философских наук, старший преподаватель МПГУ. Исследователь проблем социологии культуры, социальной роли рекламы и процесса формирования и развития языка рекламы как явления массовой культуры общества массового потребления. Автор более 20 опубликованных работ.

Самохвалова Вера Ильинична — доктор философских наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института философии РАН. Исследователь фундаментальных проблем эстетики, философии культуры и философской антропологии, теории эстетического воспитания и эстетического творчества. Автор 6 книг и брошюр и более 100 опубликованных работ.

Шапинская Екатерина Николаевна — доктор философских наук, профессор, профессор кафедры культурологии МПГУ. Исследователь проблем философии культуры, фундаментальных проблем эстетики, теории эстетического воспитания и творчества, теории массовой культуры и массового искусства. Автор 5 книг и брошюр и более 80 опубликованных работ.

**МАССОВАЯ КУЛЬТУРА
И МАССОВОЕ ИСКУССТВО
«ЗА» и «ПРОТИВ»**

Подписано в печать 14.03.2003.
Формат 60х90 1/16. Печать офсетная. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура “Таймс”. Усл. печ. л. 32.
Тираж 800 экз.